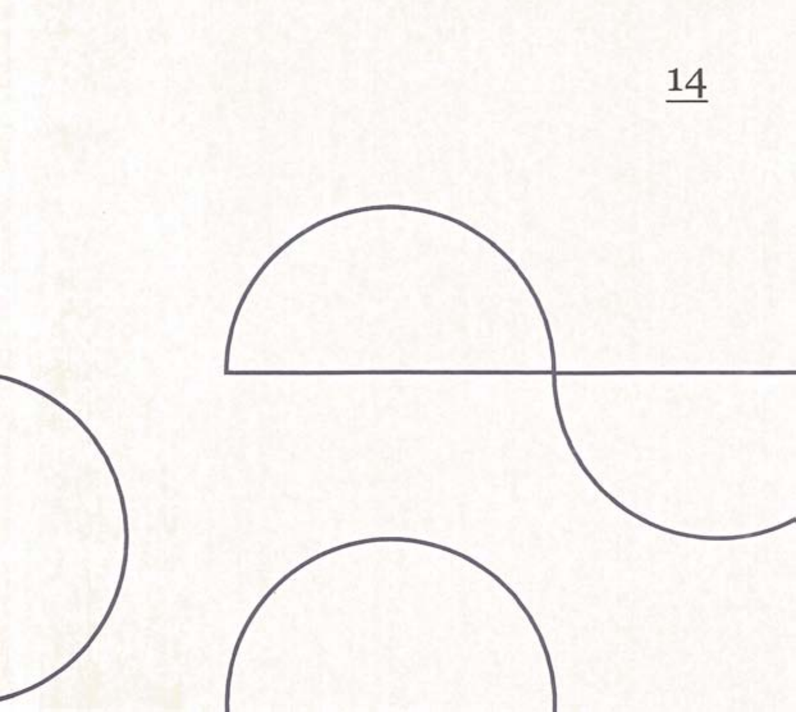
Серия Minima

Ролан Барт

Третий смысл

14



УДК [77.0+791.43.01](081)
ББК 85.16я44+85.37я44
Б26

Данное издание осуществлено
в рамках совместной издательской программы
Музея современного искусства «Гараж»
и ООО «Ад Маргинем Пресс»



Оформление серии — ABCdesign

Б26
Ролан Барт
Третий смысл. —
Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 104 с.: ил. — (Серия Minima; 14)

ISBN 978-5-91103-253-1

Содержание

Серия Minima

Roland Barthes

Le troisième sens

Éditions du Seuil

Ролан Барт

Третий смысл

14

Ад Маргинем Пресс

Фотографическое сообщение

Газетная фотография представляет собой сообщение. Весь комплекс этого сообщения образуют источник-отправитель, канал передачи и среда получателей. Источник-отправитель — это редакция газеты, группа техников, из которых одни делают снимок, другие выбирают его, верстают, обрабатывают, а третьи снабжают заголовком, подписью и комментариями. Среда получателей — это публика, читающая газету. А канал передачи — сама газета, вернее, комплекс параллельных сообщений, центром которых является фотография, а ее окружение образуют текст, заголовок, подпись под снимком, верстка и т. д., а также — более абстрактным, но не менее «информативным» образом — само название газеты (поскольку это название содержит некоторое знание, способное сильно влиять на чтение сообщения как такового: один и тот же снимок может иметь разный смысл в газетах *L'Aurore* или *L'Humanité*). Эти предварительные замечания небезразличны; из них видно, что три традиционных части сообщения в данном случае требуют разных методов исследования; отправление и получение сообщения находятся в ведении социологии — здесь требуется изучить те или иные группы людей, установить их побуждения, позиции и постараться связать их поведение с целым обществом, в которое они включены. А для самого сообщения метод должен быть иным — независимо от своего происхождения и назначения снимок является не просто продуктом

или путем передачи, это еще и предмет, обладающий структурной автономией; мы отнюдь не пытаемся оторвать этот предмет от его применения, но здесь нужно постулировать особый метод, который предшествует собственно социологическому анализу и может заключаться лишь в имманентном анализе оригинальной структуры фотоснимка.

Разумеется, даже с точки зрения чисто имманентного анализа структура фотоснимка не является изолированной; она сообщается как минимум с одной другой структурой — а именно с текстом (заголовком, подписью или статьей), сопровождающим фотографию в газете. Таким образом, вся информация в целом опирается на две структуры, одна из которых — языковая; эти две структуры действуют параллельно, а поскольку их единицы разнородны, то они не могут смешиваться; в одной из них (тексте) субстанцию сообщения образуют слова, в другой (фотоснимке) — линии, поверхности, тона окраски. Кроме того, две структуры сообщения занимают отдельные места в пространстве — соседние, но не «гомогенизированные», как, скажем, в ребусе, при чтении которого слова и рисунки сливаются в одну строку. Таким образом, хотя газетная фотография никогда не обходится без текстового комментария, анализ должен прежде всего направляться на каждую структуру в отдельности; лишь после того как каждая из них будет изучена, станет возможно понять, каким образом они взаимно дополняют одна другую. Одна из этих структур уже известна — это структура языка (правда, лишь языка, а не «литературы», каковой

является газетная речь; здесь работы еще непочатый край); другая же — структура собственно фотографии — почти полностью неведома. Здесь мы ограничимся лишь тем, что охарактеризуем некоторые трудности, с которыми сразу же сталкивается структурный анализ фотографического сообщения.

Парадокс фотографии

Каково содержание фотографического сообщения? Что передает фотоснимок? Это, по определению, сцена как таковая, в ее буквальной реальности. Конечно, по сравнению с объектом изображение подвергается сокращению и упрощению — масштабному, перспективному, цветовому. Однако эти сокращение и упрощение никогда не являются *преобразованиями* (в математическом смысле слова); чтобы перевести реальность в фотоснимок, нет никакой необходимости разбивать эту реальность на единицы и создавать из них знаки, отличные по субстанции от распознаваемого с их помощью объекта; нет никакой необходимости помещать между этим объектом и его изображением посредующую инстанцию кода; конечно, изображение не реальность, но оно является ее точным *аналогом*, и эта точная аналогия для повседневного мышления как раз и служит определяющей чертой фотографии. Так выясняется своеобразный статус фотографического изображения — *это сообщение без кода*; положение, из которого следует сразу же извлечь важное следствие — фотографическое сообщение является непрерывным сообщением.

Существуют ли другие сообщения без кода? На первый взгляд, да — таковы все виды аналогической репродукции реальности: рисунок, живопись, кино, театр. Но на самом деле в каждом из таких сообщений с непосредственной очевидностью развертывается не только собственно аналогическое содержание (сцена, предмет, пейзаж), но еще и некое дополнительное сообщение — так называемый *стиль* репродукции; это вторичный смысл, для которого означающим служит определенная «обработка» образа в ходе творческой работы, а означаемое, либо эстетическое, либо идеологическое, отсылает к определенной «культуре» общества, получающего данное сообщение. Вообще, все подражательные «искусства» содержат в себе два сообщения: *денотативное*, то есть собственно *аналог* реальности, и *коннотативное*, то есть способ, которым общество в той или иной мере дает понять, что оно думает о ней. Такая двойственность сообщений очевидна во всех видах репродукции, кроме фотографической: сколь бы «точным» ни был рисунок, сама точность его превращается в стиль («веристский»); какая бы сцена ни снималась в кино, в конечном счете ее объективный характер прочитывается как знак объективности. Изучение таких коннотативных сообщений также еще впереди (в частности, следует решить, сводится ли так называемое произведение искусства к системе значений); можно лишь предположить, что, скорее всего, для всех таких подражательных искусств в их расхожем варианте код коннотативной системы образуется либо некоей

всеобщей символикой, либо риторикой определенной эпохи, — одним словом тем или иным набором стереотипов (схем, красок, графических черт, жестов, выражений, способов группировки элементов).

В фотографии же принципиально нет ничего подобного — во всяком случае, в газетной фотографии, которая никогда не является «художественной». Поскольку фотоснимок выдается за механический аналог реальности, то его сообщение как бы заполняет собой всю его субстанцию, и вторичному сообщению развернуться уже негде. Итак, среди всех информационных структур[1] фотография, как кажется, единственная, образуемая и заполняемая исключительно «денотативным» сообщением, которым вполне и исчерпывается ее суть; перед фотоснимком мы переживаем столь сильное чувство «денотации», или, если угодно, полной аналогии, что описать фотоснимок — буквально невозможно; ведь *описание* состоит именно в добавлении к денотативному сообщению некоторой посредующей инстанции, или вторичного сообщения, взятого из определенного кода, а именно естественного языка, и неизбежно образующего (сколь бы мы ни заботились о точности) некоторую коннотацию по отношению к фотоснимку-аналогу; то есть описание — это не просто неточность или неполнота, это смена структуры, обозначение чего-то иного, чем изображенное[2].

Однако такая чистая «денотативность» фотографии, ее аналогическая точность и полнота, одним словом ее «объективность», — все это может оказаться

мифом; именно эти качества приписывает фотографии повседневное мышление, на самом же деле весьма вероятно (примем это за рабочую гипотезу), что фотографическое сообщение, по крайней мере газетное, также обладает коннотацией. Эту коннотацию не всегда удается сразу уловить в рамках самого сообщения (она является одновременно незримой и действенной, ясной и имплицитной), но ее уже можно вывести из некоторых явлений, имеющих место в ходе создания и восприятия сообщений: во-первых, газетный фотоснимок есть нечто обработанное, отобранное, сверстанное, выстроенное, приведенное в соответствие с профессиональными, эстетическими или идеологическими нормами — а все это факторы коннотации; во-вторых, этот снимок при потреблении публикой-получателем не просто воспринимается, а прочитывается, более или менее сознательно связывается с традиционным запасом знаков; между тем любой знак предполагает код, и этот коннотативный код нужно попытаться установить. Получается, что парадокс фотографии заключен в сосуществовании двух сообщений — одно из них без кода (фотографический аналог реальности), а другое с кодом («искусство», обработка, «письмо», риторика фотографии); со структурной точки зрения парадоксален, конечно, не сам тайный сговор денотативного сообщения с коннотативным — он, видимо, всегда бывает в системах массовой коммуникации; парадоксально то, что коннотативное, кодированное сообщение развивается на основе сообщения *без кода*.

Этот структурный парадокс совпадает с другим, этическим: желая быть «нейтральными и объективными», мы стараемся тщательно копировать реальность, подразумевая, что такая аналогическая копия — фактор, противящийся вторжению ценностных значений (по крайней мере именно так определяется эстетический «реализм»); как же тогда фотография может быть одновременно «объективной» и «инвестированной», природной и культурной? Ответить на этот вопрос, возможно, удастся, определив, каким именно образом денотативное и коннотативное сообщения проникают друг в друга. Но, приступая к этой работе, следует все время помнить, что поскольку в фотографии денотативное сообщение абсолютно аналогично, то есть лишено всякой связи с кодом, то есть, в других терминах, *непрерывно*,— в этом первичном сообщении не приходится искать значимые единицы; напротив того, в коннотативном сообщении имеются план выражения и план содержания, означающие и означаемые, то есть он требует дешифровки в точном смысле слова. На сегодня такая дешифровка была бы преждевременной, так как для выделения единиц означающего и мотивов (или ценностей) означаемого пришлось бы провести ряд опытов контролируемого чтения (возможно, в форме тестов), искусственно варьируя некоторые элементы фотоснимка и наблюдая, приводят ли эти вариации формы к вариациям смысла. Во всяком случае, основные плоскости анализа фотографической коннотации можно предвидеть уже сейчас.

Приемы коннотации

Коннотация, то есть наложение вторичного смысла на собственно фотографическое сообщение, осуществляется на различных уровнях создания фотоснимка (отбор, техническая обработка, кадрирование, верстка); в общем и целом ее задача закодировать фотографический аналог; соответственно, представляется возможным выделить приемы коннотации, необходимо только помнить, что они не имеют ничего общего со знаковыми единицами, которые, быть может, удастся затем определить при дальнейшем семантическом анализе; они, собственно, и не включаются в фотографическую структуру. Приемы эти известны; здесь мы лишь переформулируем их в структурных терминах. Строго говоря, три первые из них (монтаж, позу, объекты) следовало бы отделить от трех последних (фотогении, эстетизма, синтаксиса), поскольку при этих трех первых приемах коннотация создается изменением самой реальности, то есть денотативного сообщения (разумеется, такая выделка реальности присуща не только фотографии); тем не менее мы включаем их в число приемов фотографической коннотации, потому что они все же пользуются престижем денотации — фотография позволяет фотографу скрадывать постановочный характер снимаемой им сцены; впрочем, при дальнейшем структурном анализе, возможно, и не следует принимать в расчет представляемый ими материал.

1. Монтаж

В 1951 году, как сообщалось, широко распечатанный в прессе снимок стоил сенаторского кресла Милларду Тайдингсу — на снимке изображалась беседа сенатора с коммунистическим лидером Эрлом Браудером. На самом деле снимок был смонтирован, два лица искусственно сближены. В теоретическом плане монтаж интересен тем, что скрытно внедряется прямо в план денотации; пользуясь тем особым доверием, которое вызывает к себе фотография и которое, как мы видели, обусловлено просто ее исключительной денотативной способностью, он выдает за денотативное такое сообщение, которое на самом деле очень сильно коннотировано; ни при какой другой обработке коннотация не прикрывается настолько полно «объективной» маской денотации. Конечно, значение может возникнуть лишь постольку, поскольку имеется какой-то запас знаков, зачаток кода; в данном случае означающим служит поза беседы двух персонажей; отметим, что она становится знаком лишь для определенного общества, то есть лишь в соотнесении с определенными ценностями; жест собеседников становится знаком предосудительной близости лишь благодаря антикоммунистической подозрительности американского электората; иначе говоря, коннотативный код здесь не является ни искусственным (как в настоящем языке), ни естественным — он историчен.

2. Поза

Возьмем фотографию, широко распространявшуюся во время последних выборов в Америке[3]: поясной снимок президента Кеннеди в профиль — глаза воздеты к небу, руки молитвенно сложены. Здесь сама поза человека предрасполагает к прочтению коннотативных означаемых — молодости, духовной возвышенности и чистоты; разумеется, этот снимок значим лишь благодаря тому, что существует запас стереотипных поз — готовых элементов значения (воздетый взор, сложенные руки); следовательно, «историческая грамматика» иконографической коннотации должна будет искать свой материал в живописи, театре, в ассоциациях идей и обиходных метафорах и т. д.— то есть именно в «культуре». Как уже сказано, поза — прием не специфичный для фотографии, но о ней нельзя не упомянуть, поскольку ее эффект происходит из принципа аналогии, на котором основана фотография: сообщением является здесь не «поза», а «Кеннеди на молитве»; читатель воспринимает как простую денотацию то, что на самом деле представляет собой двойную, денотативно-коннотативную, структуру.

3. Объекты

Здесь следует признать особую важность своеобразной «позы объектов», когда коннотативный смысл возникает из объектов съемки (либо у фотографа было время искусственно расположить их перед объективом, либо верстальщик выбрал из нескольких фото снимок того или иного объекта). Интерес

состоит в том, что эти объекты обычно служат индукторами ассоциации идей (библиотека = интеллектуал) или же, менее явным образом, настоящими символами (на фотографии Шессмана двери газовой камеры отсылают к гробовым вратам в древних мифологиях). Подобные объекты являются превосходными элементами значения: с одной стороны, они дискретны и самодостаточны, что для знака является физическим качеством; с другой стороны, они отсылают к ясным, знакомым означаемым; таким образом, это элементы четкого словаря, настолько устойчивые, что из них нетрудно строить синтаксис. Пример «композиции» объектов: открытое окно выходит на черепичные крыши, на пейзаж с виноградниками; перед окном — альбом с фотографиями, лупа, ваза с цветами; значит, мы находимся в деревне, к югу от Луары (виноградники и черепица), в буржуазном доме (цветы на столе), пожилой хозяин которого (лупа) возвращается к своим воспоминаниям (альбом с фотографиями),— это Франсуа Мориак в Малагаре (снимок из *Paris-Match*); коннотация прямо-таки «источается» из всех этих знаковых единиц, но вместе с тем они «схвачены» так, словно это спонтанная, непосредственная, то есть ничего не значащая, сцена; она разъясняется в тексте, развивающем тему привязанности Мориака к земле. Возможно, объект съемки уже и не обладает *силой*, но он несомненно обладает смыслом.

4. Фотогения

Теория фотогении уже создана (Эдгаром Мореном в книге «Кино, или Воображаемый человек»), и здесь не место заново объяснять значение этого приема в целом. Достаточно будет охарактеризовать фотогению в терминах информативной структуры: при фотогении коннотативное сообщение заключается в самом изображении, «приукрашенном» (то есть, вообще говоря, сублимированном) средствами освещения, печати и тиражирования. Стоило бы составить перечень таких средств, хотя бы потому, что каждому из них достаточно стабильно соответствует определенное коннотативное означаемое, входя в культурный лексикон технических «эффектов» (например, «размытость» или «растянутость при движении», применяемая группой д-ра Штайнерта для обозначения пространства-времени). Кстати, такой перечень был бы прекрасным случаем провести различие между эстетическими и знаковыми эффектами — если только не окажется, что в фотографии, вопреки намерениям фотографов-художников, вообще никогда не бывает *искусства*, зато всегда есть *смысл*,— а это наконец даст точный критерий для точного различения хорошей (пусть и сколь угодно фигуративной) живописи и фотографии.

5. Эстетизм

В самом деле, говорить об эстетизме в фотографии, по-видимому, можно лишь двусмысленно: когда фотография превращается в живопись, то есть в композицию

или же визуальную субстанцию, сознательно обработанную и «вылепленную», она делает это либо с тем, чтобы обозначить себя как «искусство» (как в «пикториализме» начала века), либо с тем, чтобы внушить читателю какое-то означаемое, обычно более тонкое и сложное, чем это возможно при других коннотативных приемах; например, Картье-Брессон выстроил сцену встречи кардинала Пачелли верующими из Лизье как картину старого мастера; однако этот фотоснимок — вовсе не картина; с одной стороны, его откровенный эстетизм отсылает (лукаво) к общему понятию картины (что противно любой настоящей живописи), а с другой стороны, его композиция со всей ясностью означает некую экстатическую духовность, как раз и выражаемую средствами объективного зрелища. Кстати, здесь видна разница между фотографией и живописью: в картинах примитивов «духовность» вовсе не означаемое, а фактически сама суть образа; конечно, в некоторых живописных произведениях могут содержаться и элементы кода, риторические фигуры, символы своей эпохи, но ни одна знаковая единица не отсылает к духовности — последняя здесь способ бытия, а не предмет структурированного сообщения.

6. Синтаксис

Выше уже говорилось о дискурсивном прочтении объектов-знаков внутри одного фотоснимка; само собой разумеется, что и несколько снимков могут образовывать серию (так обычно делают

в иллюстрированных журналах); при этом коннотативное означающее располагается не на уровне тех или иных фрагментов серии, а на уровне их сочленения (как сказали бы лингвисты, на супрасегментном уровне). Возьмем четыре моментальных снимка президентской охоты в лесу Рамбуйе: все четыре раза высокопоставленный охотник (Венсан Ориоль) нацеливает ружье в какую-нибудь неожиданную сторону, пугая егерей, которые разбегаются или бросаются на землю; вся серия (и только серия в целом) читается как проявление комизма, возникающего, согласно хорошо известному приему, из повторения и варьирования одних и тех же жестов. В этой связи можно заметить, что одиночный снимок очень редко (то есть с большим трудом) воспринимается как комичный, в противоположность рисунку; для комизма нужно движение, то есть повторение (что легко достижимо в кино), или же типизация (что возможно в рисунке), а для фотографии эти две «коннотации» недоступны.

Текст и образ

Таковы основные приемы коннотации в фотографическом изображении (повторим: речь идет о технических средствах, а не о единицах). К ним постоянно прибавляется сам текст, сопровождающий снимок в газете или журнале. Здесь необходимы три замечания.

Первое: текст образует собой паразитарное сообщение, чья цель придать образу коннотацию, «вдохнуть» в него одно или несколько вторичных

означаемых. Иначе говоря — и это важный исторический переворот,— изображение больше не *иллюстрирует* собой слово; со структурной точки зрения само слово паразитирует на изображении; такой переворот имеет свою значимость — при традиционных способах «иллюстрации» образ служил эпизодическим возвратом к денотации от основного сообщения (текста), которое ощущалось как коннотативное именно потому, что нуждалось в иллюстрации; при нынешнем же соотношении не образ проясняет или «воплощает» слово, а само слово сублимирует, патетизирует или же рационализирует образ; но поскольку эта операция носит вспомогательный характер, то получаемый в итоге информативный комплекс кажется основанным прежде всего на объективном (денотативном) сообщении, слово же является лишь его вторичным, практически лишенным последствий отзвуком; раньше образ иллюстрировал (прояснял) собой текст, ныне же текст отягощает собой образ, обременяет его культурой, моралью, воображением; раньше текст редуцировался до образа, ныне же образ амплифицируется до текста; коннотация переживается теперь лишь как естественный отзвук базовой денотации, которую образует фотографическая аналогия; итак, перед нами со всей очевидностью процесс натурализации культуры.

Второе замечание: по всей вероятности, эффект коннотации различается по тому, как оформлено слово; чем ближе оно к снимку, тем, кажется, меньше оно его коннотирует; будучи «захвачено»

иконографическим сообщением, словесное сообщение становится сопричастно его объективности, коннотативность языка обретает «невинность» благодаря фотографической денотации; правда, полное включение одного сообщения в другое никогда не возможно, поскольку субстанции обеих структур (графическая и иконическая) взаимно несводимы; но, очевидно, в их смешении бывают разные степени; судя по всему, подпись к снимку обладает не столь явным эффектом коннотации, чем крупный заголовок или же статья; и заголовок, и статья ощутимо отличны от снимка: заголовок по своей печати, статья — по своей протяженности, один — разрывает, другая — отдаляет содержание снимка; напротив того, подпись под снимком в силу своего расположения и средней продолжительности своего чтения кажется дублирующей сам снимок, то есть сопричастной его денотации.

Однако (и это третье замечание, касающееся текста) слово ведь не может «дублировать» образ, ибо при переходе от одной структуры к другой неизбежно вырабатываются вторичные означаемые. Как же эти коннотативные означаемые соотносятся с образом? На первый взгляд, они эксплицируют его, то есть придают ему некоторую размерность, эмфатичность; действительно, чаще всего текст лишь амплифицирует комплекс коннотаций, уже содержащихся в фотоснимке; но бывает и так, что текст создает (изобретает) какое-то совершенно новое означаемое, которое задним числом проецируется на образ и даже начинает казаться его денотативным элементом: «Они близко

видели смерть, это показывают их лица», — гласит крупный заголовок над снимком, где королева Елизавета и принц-консорт Филипп выходят из самолета; между тем в момент, когда делался снимок, оба они еще ничего не знали об аварийной ситуации, в которой только что побывали. Бывает также, что слово вообще противоречит образу, создавая компенсаторную коннотацию; как показал анализ Гербнера (*The social anatomy of the romance confession cover-girl*), в некоторых женских журналах словесное сообщение мрачно-тревожного содержания, напечатанное как крупный заголовок на обложке, всегда сопровождается снимком сияющей фотомодели; два сообщения вступают здесь в компромисс; коннотация выполняет регулятивную функцию, предохраняя иррациональную игру проецирования и самоотождествления.

Незначимое в фотографии

Как мы видели, коннотативный код, по всей видимости, является не «естественным» и не «искусственным», а историческим, или же «культурным»; его знаками служат жесты, позы, выражения, краски или же эффекты, наделенные определенными смыслами в силу своего применения в определенном обществе; связь означающего с означаемым, то есть значение в собственном смысле слова, остается не то чтобы немотивированной, но все же сугубо исторической. Таким образом, говорить, что современный человек проективно прочитывает на фотоснимках какие-то лично-характерные или же «вечные» (то есть до- или

же сверхисторические) чувства и ценности, можно лишь с тем уточнением, что само значение всегда есть продукт определенного общества и определенной истории; коротко говоря, значение — это диалектический процесс, которым разрешается противоречие между культурным и природным человеком.

Поэтому прочтение фотографии, благодаря ее коннотативному коду, всегда исторично; оно зависит от читательского «знания», как в настоящем языке, понятном лишь тогда, когда выучишь его знаки. В конечном счете «язык» фотографии отчасти похож на некоторые идеографические языки, где смешаны аналогические и сигналетические единицы,— с той лишь разницей, что идеограмма переживается как знак, а фотографическая «копия» выдается за простую денотацию реальности. Выявляя коннотативный код, мы тем самым выделяем, описываем и структурируем все «исторические» элементы фотографии, все места на фотографической поверхности, сама непрерывность которых обусловлена некоторым читательским знанием или, если угодно, положением в культуре.

Однако, занимаясь этим делом, следует пойти и дальше. Ничто не говорит о том, что в фотографии бывают «нейтральные» части, во всяком случае полная незначимость в фотографии, возможно, бывает лишь как исключение; чтобы разрешить эту проблему, следует прежде всего выяснить механизмы «считывания» фотоснимка — теперь уже его физического восприятия, а не семантической дешифровки; на

сей счет нам мало что известно: как воспринимается фотоснимок? Что мы воспринимаем? В каком порядке, двигаясь по какому пути? Вообще, что значит воспринимать? Если, согласно некоторым гипотезам Брунера и Пиаже, не бывает восприятия без немедленной категоризации, то фотография в самый момент своего восприятия уже вербализуется; можно даже сказать, что она воспринимается лишь будучи уже вербализованной (а если вербализация запаздывает, то происходит расстройство восприятия, недоумение, тревога и психическая травма субъекта — по гипотезе Ж. Коэн-Сеа, высказанной в связи с восприятием кинофильмов). В такой перспективе образ, сразу же захватываемый внутренним метаязыком, а именно естественным языком, как бы и вовсе не может иметь денотативного состояния; он социально существует лишь погруженный хоть в какую-то первичную коннотацию — образуемую категориями самого языка; между тем известно, что любой язык подминает под себя вещи, коннотирует реальность уже в силу того, что членит ее; в таком случае коннотации фотографии *grosso modo* совпадают с основными планами коннотации языка.

Тогда помимо коннотации «перцептивной» — гипотетической, но возможной — мы могли бы столкнуться и с более частными способами коннотации. Прежде всего это коннотация «когнитивная», когда означающие выбираются и локализуются в определенных частях *изображения-аналога*: глядя на такой-то городской пейзаж, я знаю, что передо мною

североафриканская страна, так как вижу слева вывеску по-арабски, в центре — мужчину в халате-гандуре и т. д.; здесь прочитывание снимка непосредственно зависит от моей образованности, знания света; вероятно, и хорошая газетная фотография (а они все хорошие, так как прошли отбор) легко обыгрывает это предполагаемое знание своих читателей — отбираются те снимки, которые содержат больше всего информации такого рода, а потому могут прочитываться с удовольствием; на снимке разрушенного Агадира[4] желательны кое-какие знаки «арабскости», хотя эта «арабскость» ни имеет никакого отношения к стихийному бедствию как таковому; просто коннотация, исходящая из знания, всегда обладает успокоительным воздействием — человек любит знаки и любит, чтобы они были ясными.

Кроме перцептивной и когнитивной коннотации, остается еще вопрос о коннотации идеологической (в самом широком смысле слова), или этической, — той, что вводит в читаемый образ всевозможные оправдания или ценности. Это сильная коннотация, для нее нужно тщательно разработанное, лучше всего синтаксически упорядоченное означающее: встреча двух персонажей (мы уже видели это в связи с монтажом), разработанность поз, сочетания объектов; у иранского шаха родился сын — и вот на фотографии перед нами и царская власть (колыбель в окружении кланяющихся слуг), и богатство (сразу несколько нянек), и гигиена (белые халаты, на колыбели крышка из плексигласа), и человеческая,

несмотря ни на что, природа царей (младенец плачет) — то есть все противоречивые элементы того мифа о царственной особе, который известен нам сегодня. В данном случае речь идет об аполитичных значениях, и их лексикон богат и ясен; возможно (но это лишь гипотеза), что политическая коннотация, напротив, чаще всего заключена в тексте, поскольку политический выбор всегда оказывается не вполне искренним: один и тот же снимок я могу прочитывать и «справа», и «слева» (см. на этот счет анкету IFOP[5], опубликованную в журнале *Les Temps modernes* в 1955 году); денотация или же видимость ее — сила, неспособная изменить политический выбор: ни одна фотография никогда никого не убедила и не разубедила (зато она умеет «подтверждать»), поскольку политическое сознание, видимо, не существует вне логоса: политика как раз и делает возможными все языки.

Этими отрывочными замечаниями очерчивается своего рода дифференциальная таблица фотографических коннотаций; во всяком случае ясно, что коннотация распространяется очень далеко. Значит ли это, что чистая, *доязыковая денотация* вообще невозможна? Пожалуй, если она и существует, то не в том, что на повседневном языке называют незначительным, нейтральным, объективным, а, напротив, в характерно травматических образах: ведь травма прерывает речь, блокирует сигнификацию. Конечно, некоторые, вообще говоря, травматические ситуации могут вовлекаться в процесс фотографической

сигнификации; но в этом случае они обозначаются с помощью риторического кода, а он их как раз дистанцирует, сублимирует, смягчает. Собственно травматичные снимки встречаются редко, так как в фотографии травма всецело зависит от уверенности, что данная сцена действительно имела место — *что фотограф наверняка был при этом* (таково мифическое определение денотации); а после этой констатации (что, вообще-то, уже есть и некоторая коннотация) о травматичной фотографии («натурных» снимках пожаров, крушений, катастроф, насильственной смерти) сказать уже нечего: фотошок по самой своей структуре ничего не значит — институциональный процесс сигнификации неподвластен никаким ценностям, никакому знанию, в пределе никакой словесной категоризации. Можно предложить своеобразный закон: чем более прямо действует травма, тем затруднительнее коннотация; или иначе — «мифологический» эффект фотографии обратно пропорционален ее травматическому эффекту.

Почему? Вероятно, потому, что фотографическая коннотация, как и любое четко структурированное значение, представляет собой институциональную деятельность; в масштабе общества в целом ее функция — интегрировать, то есть ободрять, человека; любой код одновременно произволен и рационален; а потому любое обращение к коду позволяет человеку испытывать и подтверждать себя аргументами разума и свободы. В этом смысле представляется, что исторически охарактеризовать некоторое общество

легче и надежнее через анализ его кодов, чем через анализ его означаемых, так как последние часто кажутся трансисторическими, относящимися не столько к истории как таковой, сколько к антропологической основе человека; Гегель точнее характеризовал древних греков, когда показывал, каким образом они приписывали значение природе, а не тогда, когда описывал их «чувства и верования» на сей счет. Также и нам, быть может, не стоит пытаться напрямую перечислять идеологические содержания своей эпохи; зато, взявшись воссоздать специфическую структуру коннотативного кода в столь широкой системе коммуникации, как газетно-журнальная фотография, можно надеяться уловить тончайшие формы, используемые нашим обществом для самоуспокоения, а тем самым и масштаб этих его усилий, применяемые в них уловки и их глубинную функцию,— перспектива тем более захватывающая, что (как уже сказано в начале этой статьи) в применении к фотографии она разворачивается как парадокс: парадокс превращения инертной вещи в язык, превращения некультурно-«механического» искусства в самую что ни на есть социальную институцию.

Перевод С. Зенкина

Риторика образа

Согласно одной старинной этимологии, слово *image* (образ, изображение) происходит от глагола *imitari* (подражать). Мы сразу же сталкиваемся с важнейшим для семиологии изображений вопросом — способно ли аналоговое воспроизведение («копирование») предметов приводить к возникновению полноценных знаковых систем (а не агломерата символов)? Может ли — наряду с кодом, образованным дискретными элементами, существовать «аналоговый код»? Известно, что лингвисты считают неязыковыми любые коммуникативные системы, основанные на принципе аналогии (начиная с «языка» пчел и кончая «языком» жестов), поскольку эти системы не построены на комбинаторике дискретных единиц, подобных фонемам, а значит, не могут быть подвергнуты двойному членению. В языковой природе изображений сомневаются не только лингвисты; обыденное сознание, исходя из некоей мифологизированной идеи Жизни, также склонно воспринимать изображение как инстанцию, сопротивляющуюся смыслу: с точки зрения обыденного сознания изображение есть воспроизведение, иными словами, возрождение живого, между тем известно, что все интеллигибельное как раз и принято считать чем-то враждебным «жизни». Таким образом, в обоих случаях аналоговое изображение воспринимается как воплощение скудости смысла: одни полагают, что по сравнению с языком изображение представляет собой рудиментарную систему, а другие — что само

понятие «значение» неспособно исчерпать неизреченное богатство образа. Что ж, даже если признать, что изображение и вправду есть некий предел смысла, то это значит, что оно позволяет создать подлинную онтологию значения. Каким образом смысл соединяется с изображением? Где кончается смысл? А если у него есть границы, то что находится *по ту сторону смысла*? Вот вопросы, которыми следует здесь задаться, чтобы подвергнуть изображение спектральному анализу с точки зрения тех сообщений, которые, возможно, в нем содержатся. Для начала облегчим себе (причем значительно) задачу: будем иметь в виду лишь рекламные изображения. Почему? Потому что значение всякого рекламного изображения всегда и несомненно интенционально: означаемые сообщения-рекламы априорно сами суть свойства рекламируемого продукта, и эти означаемые должны быть донесены до потребителя со всей возможной определенностью. Если всякое изображение несет в себе те или иные знаки, то несомненно, что в рекламном изображении эти знаки обладают особой полновесностью, они сделаны так, чтобы их невозможно было не прочитать: рекламное изображение откровенно, по крайней мере предельно выразительно.

Три сообщения

Перед нами реклама фирмы *Panzani*: две пачки макарон, банка с соусом, пакетик пармезана, помидоры, лук, перцы, шампиньон — и все это выглядывает из раскрытой сетки для провизии, картинка выдержана

в желто-зеленых тонах, фон — красный[6]. Попытаемся выделить те сообщения, которые, возможно, содержатся в данном изображении.

Первое из этих сообщений имеет языковую субстанцию и дано нам непосредственно, оно образовано подписью под рекламой, а также надписями на этикетках, включенных в изображение на правах своего рода «эмблем», код этого сообщения есть не что иное как код французского языка, чтобы расшифровать подобное сообщение, требуется лишь умение читать и знание французского. Впрочем, языковое сообщение также может быть расчленено, поскольку в знаке *Panzani* содержится не только название фирмы, но — благодаря языковой форме этого знака — и еще одно, дополнительное означаемое, которое можно обозначить как «итальянскость», таким образом, языковое сообщение (по крайней мере в рассматриваемом изображении) носит двойственный — одновременно денотативный и коннотативный — характер. Тем не менее, коль скоро в данном случае имеется лишь один типический знак[7], а именно знак естественного (письменного) языка, мы будем говорить о наличии одного сообщения.

Если отвлечься от языкового сообщения, то мы окажемся перед изображением как таковым (имея в виду, что в него входят и этикетки с надписями). В этом изображении содержится целый ряд дискретных знаков. Прежде всего (впрочем, порядок перечисления здесь безразличен, так как эти знаки нелинейны), они вызывают представление о «походе на рынок»; означаемое «поход на рынок» в свою

очередь предполагает наличие двух эмоционально-ценностных представлений: представление о свежих продуктах и о домашнем способе их приготовления; означающим в нашей рекламе служит приоткрытая сумка, из которой, словно из рога изобилия, на стол сыплется провизия. Чтобы прочитать этот первый знак, вполне достаточно тех знаний, которые выработаны нашей, широко распространившейся цивилизацией, где «походы на рынок» противопоставляются «питанию на скорую руку» (консервы, мороженые продукты), характерному для цивилизации более «механического» типа. Наличие второго знака едва ли не столь же очевидно: его означающим служат помидоры, перец и трехцветная (желто-зелено-красная) раскраска рекламной картинки, а означаемым — Италия, точнее, итальянскость; этот знак избыточен по отношению к коннотативному знаку языкового сообщения (итальянское звучание слова *Panzani*). Знания, которых требует этот знак, более специфичны: это сугубо «французские» знания (сами итальянцы вряд ли смогут ощутить коннотативную окраску имени собственного Пандзани, равно как и итальянский «привкус» помидоров и перца), предполагающие знакомство с некоторыми туристическими стереотипами. Продолжая наш анализ рекламной картинки (впрочем, ее смысл становится очевидным с первого взгляда), мы без труда обнаружим по меньшей мере еще два знака. Первый из них — благодаря тому, что на рекламе вперемешку изображены самые разнородные продукты, — подсказывает мысль о комплексном

обслуживании: он убеждает, что, с одной стороны, фирма *Panzani* способна поставить все необходимое для приготовления самого сложного блюда, а с другой — что баночный концентрат соуса не уступает по своим качествам свежим продуктам, в окружении которых он изображен: реклама как бы перекидывает мост от естественного продукта к продукту в его переработанном виде. Что касается второго знака, то здесь сама композиция рекламы заставляет вспомнить о множестве картин, изображающих всякого рода снедь, и тем самым отсылает к эстетическому означаемому: перед нами «натюрморт» или, если воспользоваться более удачным выражением, взятым из другого языка, *still living*[8]; знания, необходимые для усвоения этого знака, относятся исключительно к области духовной культуры. К выделенным нами четырем знакам можно добавить еще один, указывающий на то, что мы имеем дело именно с рекламой, а не с чем-либо иным: об этом свидетельствует как место, отведенное картинке на журнальных страницах, так и сама броскость этикеток *Panzani* (не говоря уже о подписи под изображением). Впрочем, информация о том, что перед нами реклама, не входит в задание самой картинки, не является имманентным ей значением, поскольку рекламность изображения здесь чисто функциональна: когда мы говорим что-либо, то при этом вовсе не обязательно указываем на акт говорения при помощи знака «я говорю»: последнее имеет место лишь в сугубо рефлексивных системах, таких как литература.

Итак, перед нами изображение, несущее в себе четыре знака; очевидно, эти знаки образуют некую связную совокупность, ибо все они дискретны, требуют определенных культурным знаний и отсылают к глобальным означаемым (типа «итальянскость»), пропитанным эмоционально-ценностными представлениями; таким образом, в рекламе, наряду с языковым сообщением, содержится еще одно сообщение — иконическое. И это все? Нет. Если даже не обращать внимания на указанные знаки, то изображение все равно сохранит способность передавать информацию; ничего не зная о знаках, я тем не менее продолжаю «читать» изображение, я «понимаю», что передо мной не просто формы и краски, а именно пространственное изображение совокупности предметов, поддающихся идентификации (номинации). Означаемыми этого третьего сообщения служат реальные продукты, а означающими — те же самые продукты, но только сфотографированные; а коль скоро очевидно, что в аналогических изображениях отношение между обозначаемым предметом и обозначающим образом не является (в отличие от естественного языка) «произвольным», то отпадает всякая необходимость в том, чтобы представлять себе означаемое в виде психического образа предмета. Специфика третьего сообщения в том и состоит, что отношение между означаемым и означающим здесь квазитавтологично; разумеется, фотографирование предполагает определенное изменение реальных предметов (вследствие характерного построения кадра, редукции, перехода

от объемного видения к плоскостному), но такое изменение — в отличие от акта кодирования — не есть *трансформация*, принцип эквивалентности (характерный для подлинных знаковых систем) уступает здесь место принципу квазиидентичности. Иными словами, знаки иконического сообщения не черпаются из некоей кладовой знаков, они не принадлежат какому-то определенному коду, в результате чего мы оказываемся перед лицом парадоксального феномена (к которому еще вернемся) перед лицом *сообщения без кода*[9]. Данная особенность проявляется в характере тех знаний, которые необходимы для чтения иконического сообщения: чтобы «прочитать» последний (или, если угодно, первый) уровень изображения, нам не нужно никаких познаний помимо тех, что требуются для непосредственной перцепции образа; это, конечно, не «нулевое» знание: ведь мы должны понимать, что такое образ (у детей подобное понимание возникает лишь к четырем годам), что такое помидоры, сетка для продуктов, пачка макарон; и все же в данном случае речь идет о своего рода «антропологическом» знании. Можно сказать, что, в противоположность второму, «символическому» сообщению, третье сообщение соответствуют «букве» изображения, почему мы и назовем его «буквальным».

Итак, если все сказанное верно, то, значит, в рассмотренной фотографии содержатся три сообщения, а именно: языковое сообщение, затем иконическое сообщение, в основе которого лежит некий код, и, наконец, иконическое сообщение, в основе

которого не лежит никакого кода. Лингвистическое сообщение нетрудно отделить от двух иконических; но вправе ли мы разграничивать между собой сами иконические сообщения, коль скоро они образованы при помощи одной и той же (изобразительной) субстанции? Очевидно, что подобное разграничение не может быть осуществлено спонтанно, в процессе обычного чтения рекламных изображений: потребитель рекламы воспринимает перцептивное и «символическое» изображения *одновременно*, и ниже мы увидим, что такой синкретизм двух типов чтения соответствует самой функции изображения в рамках массовой коммуникации (которая и составляет предмет нашего исследования). Тем не менее указанное разграничение играет операциональную роль, подобную той, какую играет различение означаемого и означающего в знаках естественного языка (а ведь на практике ни один человек не способен отделить «слово» от его смысла: это возможно лишь при помощи метаязыковой процедуры): наше разграничение окажется оправданным лишь в том случае, если оно позволит дать простое и связное описание структуры изображения, а это описание в свою очередь приведет к объяснению той роли, которую изображения играют в жизни общества. Нужно, следовательно, по отдельности рассмотреть общие черты каждого из выделенных типов сообщения, не забывая при этом, что наша главная цель — уяснить структуру изображения в его целостности, то есть те отношения, которые в конечном счете все три сообщения поддерживают между

собой. Вместе с тем, поскольку дело идет не о «наивном» анализе, а о структурном описании[10], мы слегка изменим порядок изложения и переставим местами «буквальное» и «символическое» сообщения; из двух иконических сообщений первое как бы оттиснуто на поверхности второго: «буквальное» сообщение играет роль *опоры* для сообщения «символического». Между тем мы знаем, что система, использующая знаки другой системы в качестве означающих, есть не что иное как коннотативная система[11]; поэтому будем отныне называть «буквальное» изображение *денотативном*, а «символическое» — *коннотативным*. Итак, мы рассмотрим сначала языковое сообщение, затем денотативное изображение и под конец — изображение коннотативное.

Языковое сообщение

Всегда ли языковое сообщение сопутствует изображению? Всегда ли в изображении, под ним, вокруг него содержится текст? Если мы хотим обнаружить изображения, не сопровождаемые словесным комментарием, то нам, очевидно, следует обратиться к изучению обществ с неразвитой письменностью, где изображения существуют, так сказать, в пиктографическом состоянии. Между тем с появлением книги текст и изображение все чаще начинают сопутствовать друг другу; однако связь между ними, по-видимому, все еще мало изучена со структурной точки зрения; какова структура «иллюстрации» и ее значение? Избыточно ли изображение по отношению

к тексту, дублирует ли оно информацию, содержащуюся в тексте, или же, напротив, текст содержит дополнительную информацию, отсутствующую в изображении? Проблему можно было бы поставить в историческом плане и исследовать ее на примере классической эпохи, имевшей особый вкус к книжным иллюстрациям (невозможно даже вообразить, чтобы в XVIII в. «Басни» Лафонтена были изданы без картинок); в эту эпоху многие авторы — такие как о. Менетрие — прямо ставили вопрос об отношении иллюстрации к дискурсивному тексту[12]. В наше же время, очевидно, любое изображение (в рамках массовой коммуникации) сопровождается языковым сообщением — в виде заголовка, подписи, газетной врезки, в виде диалога между персонажами кинофильма, в виде *fumetto*[13]; отсюда ясно, что говорить о нашей цивилизации как о «цивилизации изображений» не вполне справедливо: наша цивилизация, более чем любая другая, является цивилизацией письма[14], ибо как письмо, так и устная речь представляют собой важнейшие составляющие любой структуры, имеющей целью передачу информации. В самом деле, во внимание следует принимать лишь само наличие языкового сообщения, поскольку ни его расположение на странице, ни длина не могут, по всей видимости, считаться релевантными (так, самый пространный текст может коннотировать всего лишь одно-единственное глобальное означаемое, соотносящееся с изображением). Каковы функции языкового сообщения по отношению к обоим иконическим

сообщениям? Вероятно, их две — функция *закрепления* и функции *связывания*.

Как мы вскоре убедимся, любое изображение полисемично; под слоем его означающих залегает «плавающая цепочка» означаемых; читатель может сконцентрироваться на одних означаемых и не обратить никакого внимания на другие. Полисемия заставляет задаться вопросом о смысле изображения; такой вопрос всегда оказывается проявлением дисфункции — даже в том случае, когда общество компенсирует эту дисфункцию, превращая ее в трагическую (молчание бога не позволяет сделать выбор между различными знаками) или поэтическую (вспомним панический «трепет смыслов» у древних греков) игру. Даже в кинематографе «травмирующие» образы порождены неуверенностью (беспокойством) относительно смысла тех или иных предметов, тех или иных ситуаций. Вот почему любое общество вырабатывает различные технические приемы, предназначенные для остановки плавающей цепочки означаемых, призванные помочь преодолеть ужас перед смысловой неопределенностью иконических знаков: языковое сообщение как раз и является одним из таких приемов. Применительно к «буквальному» сообщению словесный текст позволяет более или менее прямо, более или менее полно ответить на вопрос *«Что это такое?»* По существу он позволяет идентифицировать как отдельные элементы изображения, так и все изображение в целом; речь идет о денотативном описании (как правило, частичном) изображения или,

в терминах Ельмслева, об *операции* (в отличие от коннотации)[15]. Функция именования способствует *закреплению* — с помощью языковой номенклатуры — тех или иных денотативных смыслов; глядя на тарелку с неизвестным кушаньем (реклама фирмы *Amieux*), я могу испытывать неуверенность, как следует идентифицировать те или иные формы и объемы на фотографии; подпись же («тунец с рисом и грибами») как раз и позволяет мне выбрать *правильный уровень восприятия*; она направляет не только мой взгляд, но и мое внимание. Что касается «символического» сообщения, то здесь словесный текст управляет уже не актами идентификации, а процессами интерпретации; такой текст подобен тискам, которые зажимают коннотативные смыслы, не позволяют им выскользнуть ни в зону сугубо индивидуальных значений (тем самым текст ограничивает проективную силу изображения), ни в зону значений, вызывающих неприятные ощущения. Так, на одной рекламе (консервы *d'Arcy*) изображены какие-то мелкие плоды, рассыпанные вокруг садовой лестницы; подпись под фотографией («А что если и вам пройтись по собственному саду?») элиминирует потенциальное, причем явно нежелательное означаемое (скудость, бедный урожай) и подсказывает читателю другое, льстящее его самолюбию («натуральность» плодов, выращенных на собственной земле); подпись действует здесь как анти-табу, она разрушает невыгодный для фирмы миф о «ненатуральности», обычно связываемый с консервированными продуктами. Разумеется, феномен закрепления способен выполнять

идеологическую функцию и за пределами рекламы, это, собственно, и есть его основная функция, текст как бы ведет человека, читающего рекламу, среди множества иконических означаемых, заставляя избегать некоторых из них и допускать в поле восприятия другие; зачастую весьма тонко манипулируя читателем, текст руководит им, направляя к заранее заданному смыслу. Конечно, закрепление смысла так или иначе всегда служит разъяснению изображения, однако все дело в том, что это разъяснение имеет избирательный характер; перед нами такой метаязык, который направлен не на иконическое сообщение в целом, но лишь на отдельные его знаки; поистине, текст — это воплощенное право производителя (и следовательно, общества) диктовать тот или иной взгляд на изображение: закрепление смысла — это форма контроля над образом; оно противопоставляет проективной силе изображения идею ответственности за пользование сообщением; в противоположность иконическим означающим, обладающим свободой, текст играет *репрессивную* роль[16]; нетрудно понять, что именно на уровне текста мораль и идеология общества заявляют о себе с особой силой.

Закрепление смысла — наиболее часто встречающаяся функция языкового сообщения, как правило, ее легче всего обнаружить в фотографиях, публикуемых в периодической прессе, а также в рекламе. Что касается связующей функции, то она встречается реже (по крайней мере в статичных изображениях); более всего она характерна для юмористических рисунков

и для комиксов. Словесный текст и изображение находятся здесь в комплементарных отношениях; и текст, и изображение оказываются в данном случае фрагментами более крупной синтагмы, так что единство сообщения достигается на некоем высшем уровне — на уровне сюжета, рассказываемой истории, диегесиса (вот, кстати, почему диегесис следует рассматривать в качестве самостоятельной системы[17]). Словесные связки редко встречаются в статичных изображениях, зато они приобретают особую роль в кинематографе, где диалог не просто разъясняет изображение, но — делая возможным переход от высказывания к высказыванию, оперируя смыслами, отсутствующими в изобразительном ряду — обеспечивает развитие действия.

Очевидно, что обе функции языкового сообщения могут сосуществовать в одном и том же иконическом изображении; однако с точки зрения внутреннего баланса произведения отнюдь не безразлично, какая из этих функций преобладает. В том случае, если словесный текст играет роль диегетической связки, информация становится как бы более дорогостоящей, поскольку она требует знания языкового кода, построенного из дискретных единиц; если же текст выполняет субститутивную функцию (то есть функцию закрепления, контроля), то задачу информации берет на себя само изображение; поскольку же изображение основано на принципе аналогии, эта информация оказывается как бы более «ленивой». В некоторых комиксах, рассчитанных на «скоростное»

чтение, диегетическую функцию выполняет словесный текст, тогда как на долю изображения достается передача вспомогательной информации парадигматического характера (указание на стереотипность персонажей): дискурсивное сообщение начинает «стоить дорого», и это избавляет читателя от труда вникать во всякого рода скучные словесные «описания»; их функцию берет на себя изображение, иными словами, система, требующая от потребителя гораздо меньших усилий.

Денотативное изображение

Мы видели, что выделение «буквального» и «символического» сообщений в рамках единого изображения имело сугубо операциональный характер; причина в том, что буквального изображения в чистом виде (по крайней мере в пределах рекламы) попросту не существует; даже если попытаться создать такое, целиком и полностью «наивное», изображение, оно немедленно превратится в знак собственной наивности и как бы удвоится за счет возникновения еще одного — символического — сообщения. Таким образом, специфика «буквального» сообщения имеет не субстанциальную, а реляционную природу; это, так сказать, привативное сообщение, иными словами, остаток, который сохранится в изображении после того, как мы (мысленно) сотрем в нем все коннотативные знаки (реально устранить эти знаки невозможно, поскольку они, как правило, пропитывают все изображение в целом, что, например, имеет

место в «натюрморте»). Такой привативный модус изображения соответствует его потенциальной неисчерпаемости, это отсутствие смысла, чреватое всеми возможными смыслами, вместе с тем (и здесь нет никакого противоречия) привативное сообщение самодостаточно, ибо оно — на уровне предметной идентификации представленных объектов — обладает по крайней мере одним твердым смыслом. «Буква» изображения — это исходный уровень интеллигибельности, порог, за которым читатель способен воспринимать только разрозненные линии, формы и цвета; однако такая интеллигибельность, именно в силу своей бедности, остается виртуальной, так как знания любого индивида, живущего в реальном обществе, всегда превосходят «антропологический» уровень, позволяя улавливать в изображении нечто большее, чем одну его «букву». Нетрудно заметить, что с эстетической точки зрения денотативное сообщение, будучи одновременно и приватным, и самодостаточным, являет собой адамов модус изображения: если вообразить себе некое утопическое изображение, полностью лишенное коннотаций, то это будет сугубо объективное — иными словами, непорочное — изображение.

Утопичность денотации становится еще более очевидной благодаря отмеченному выше парадоксу; он состоит в том, что фотография (в ее «буквальном» измерении), в силу своей откровенно аналогической природы, есть, по всей видимости, сообщение без кода. Поэтому структурный анализ изображения

должен проводиться специфическими средствами, с учетом того, что из всех видов изображений только фотография способна передавать информацию (буквальную), не прибегая при этом ни к помощи дискретных знаков, ни к помощи каких бы то ни было правил трансформации. Вот почему фотографию как сообщение без кода следует отличать от рисунка, который, даже будучи денотативным, все-таки является сообщением, построенным на базе определенного кода. Это проявляется на трех уровнях: во-первых, воспроизвести какой-либо предмет или сцену при помощи рисунка — значит осуществить ряд преобразований, подчиняющихся определенным *правилам*; рисунок-копия не обладает никакой вечной «природой»: коды, лежащие в основе тех или иных преобразований, исторически изменчивы (это, в частности, касается законов перспекгивы); далее, сам процесс рисования (кодирования) заранее предполагает разграничение значимых и незначимых элементов в объекте: рисунок не способен воспроизвести *весь* объект; обычно он воспроизводит лишь очень немногие детали и тем не менее остается полноценным сообщением, тогда как фотография (если только это не фототрюк), располагая свободой в выборе сюжета, построения кадра, угла зрения, не в силах проникнуть *внутрь* объекта. Иными словами, поскольку не бывает бесстильных рисунков, денотативный уровень любого рисунка выражен менее отчетливо, нежели денотативный уровень фотографии; наконец, владение рисунком, как и владение всяким кодом, требует

обучения (Соссюр придавал огромное значение этому семиологическому феномену). Сказывается ли закодированность денотативного сообщения на особенностях сообщения коннотативного? Очевидно, что закодированность «буквального» изображения (в той мере, в какой последнее членится на дискретные элементы) готовит почву для коннотативных смыслов и облегчает их появление; «фактура» рисунка сама есть не что иное как феномен коннотации, и в то же время, поскольку рисунок как бы афиширует собственные коды, в нем радикально меняется соотношение денотативного и коннотативного сообщений; перед нами уже не отношение природы к культуре, как в фотографии, а соотношение двух культур, «мораль» рисунка не совпадает с «моралью» фотографии.

В самом деле, в фотографии (по крайней мере на уровне ее «буквального» сообщения) означающие и означаемые связаны не отношением «трансформации», а отношением «запечатления», так что само отсутствие кода как будто лишь подкрепляет миф о «натуральности» фотографического изображения: сфотографированная сцена *находится* у нас перед глазами, она запечатлена не человеком, а механическим прибором (механистичность оказывается залогом объективности), участие человека в акте фотографирования (построение кадра, выбор расстояния до предмета, освещение, флю и т. п.) целиком и полностью принадлежит коннотативному плану. Все происходит словно в утопии: сначала имеется фотография как таковая (фронтальная и четкая), а уж затем человек,

пользуясь определенными техническими приемами, испещряет ее знаками, взятыми из культурного кода. Лишь эта оппозиция между культурным кодом и природным не-кодом способна, по-видимому, раскрыть специфику фотографии и помочь осознанию той антропологической революции, которую она совершила в человеческой истории, ибо, поистине, порожденный ею тип сознания не знает прецедентов; в самом деле, фотография вызывает у нас представление не о *бытии-сейчас* вещи, (такое представление способна вызвать любая копия), а о ее *бытии-в-прошлом*. Речь, следовательно, идет о возникновении новой пространственно-временной категории, которая локализует в настоящем предмет, принадлежащий минувшему; нарушая все правила логики, фотография совмещает понятия «здесь» и «некогда». Таким образом, ирреальную реальность фотографического изображения можно в полной мере понять именно на уровне денотативного сообщения (то есть сообщения без кода); его *ирреальность* связана с категорией «здесь», поскольку фотография никогда и ни в каком отношении не воспринимается как *иллюзия присутствия*. Это, между прочим, значит, что не стоит преувеличивать магическую силу фотографического изображения; что же касается его реальности, то это реальность *бытия-в-прошлом*, ведь любая фотография поражает нас очевидной констатацией: *все это было именно так*; редчайшее чудо состоит здесь в том, что мы получаем в свое распоряжение такую реальность, от воздействия которой полностью защищены. Очевидно, такая

сбалансированность изображения во времени (*бытие-в-прошлом*) способствует ослаблению его проективной силы (фотографию, в отличие от рисунка, очень редко используют для психологического тестирования), при взгляде на фотографию представление о том, что *все так и было* на самом деле, подавляет в нас ощущение собственной субъективности. Если приведенные соображения справедливы хотя бы отчасти, то это значит, что восприятие фотографии связано с деятельностью созерцания, а не с деятельностью фантазии, где преобладают проективность и «магия», определяющие специфику кинематографа, отсюда — возможность обнаружить между фотографией и кино не количественную разницу, а качественное различие: кино — это отнюдь не движущаяся фотография, в кино *бытие-в-прошлом* уступает место *бытию-сейчас* вещей. Вот почему вполне возможно создать историю кинематографа, причем такую историю, которая не утратит связи с ранее существовавшими видами искусства, основанными на вымысле; напротив, несмотря на то что техника фотографического искусства непрестанно эволюционирует, а его притязания неуклонно возрастают, фотография в известном смысле не позволяет создать своей истории. Фотография — это «непроницаемый» антропологический феномен: он не только совершенно нов, но и неспособен ни к какому внутреннему развитию; впервые за всю свою историю человечество встретилось с *сообщением без кода*; итак, фотография, отнюдь не являясь последним (наиболее совершенным) отпрыском в обширном семействе изображений,

свидетельствует лишь о радикальном изменении, происшедшем в общем балансе средств информации.

В любом случае денотативное изображение — в той мере, в какой оно (как в рекламной фотографии) предполагает отсутствие кода,— играет в общей структуре иконического сообщения особую роль; эту роль (к ней мы еще вернемся в связи с анализом «символического» сообщения) можно теперь предварительно уточнить: задача денотативного сообщения состоит в том, чтобы натурализовать сообщение символическое, придать вид естественности семантическому механизму коннотации, особенно ощутимому в рекламе. Хотя реклама фирмы *Panzani* переполнена различными «символами», ее буквальное сообщение является самодостаточным; это-то и создает впечатление естественного *присутствия* предметов на фотографии; возникает иллюзия, будто рекламное изображение создано самой природой; представление о валидности систем, открыто выполняющих определенное семантическое задание, незаметно уступает место некоей псевдоистине; сам факт отсутствия кода, придавая знакам культуры видимость чего-то собственного, как бы лишает сообщение смысловой направленности. Здесь, несомненно, проявляется важнейший исторический парадокс: развитие техники, приводящее ко все более широкому распространению информации (в частности изобразительной), создает все новые и новые средства, которые позволяют смыслам, созданным человеком, принимать личину смыслов, заданных самой природой.

Мы уже убедились, что знаки «символического» («культурного», коннотативного) сообщения дискретны; даже если означающее совпадает с изображением в целом, оно все равно продолжает оставаться знаком, отличным от других знаков; сама «композиция» изображения предполагает наличие определенного эстетического означаемого примерно так же, как речевая интонация, обладая супрасегментным характером, тем не менее представляет собой дискретное языковое означающее. Мы, следовательно, имеем в данном случае дело с самой обычной системой, знаки которой (даже если связь между их составляющими оказывается более или менее «аналоговой») черпаются из некоего культурного кода. Специфика же этой системы состоит в том, что число возможных прочтений одной и той же лексии (одного и того же изображения) индивидуально варьируется: в рекламе фирмы *Panzani* мы выделили четыре коннотативных знака, хотя на самом деле, вероятно, этих знаков гораздо больше (так, продуктовая сетка способна символизировать чудесный улов, изобилие и т. п.). Вместе с тем сама вариативность прочтений отнюдь не произвольна; она зависит от различных типов знания, проецируемых на изображение (знания, связанные с нашей повседневной практикой, национальной принадлежностью, культурным, эстетическим уровнем) и поддающихся классификации, типологизации: оказывается, что изображение может быть по-разному прочитано несколькими разными субъектами, и эти субъекты могут без

труда сосуществовать в одном индивиде; это значит, что *одна и та же лексия способна мобилизовать различные словари*. Что такое словарь? Это фрагмент символической ткани (языка), соответствующий определенному типу практики, определенному виду операций[18], что как раз и обусловливает различные способы прочтения одного и того же изображения: каждый из выделенных нами знаков соответствует определенному «подходу» к действительности (туризм, домашняя стряпня, занятия искусством), хотя, конечно, далеко не все из этих «подходов» практикуются каждым конкретным индивидом. В одном индивиде сосуществует множество словарей, тот или иной набор подобных словарей образует *идиолект* каждого из нас[19]. Таким образом, изображение (в его коннотативном измерении) есть некоторая конструкция, образованная знаками, извлекаемыми из разных пластов наших словарей (идиолектов), причем любой подобный словарь, какова бы ни была его «глубина», представляет собой код, поскольку сама наша *психея* (как ныне полагают) структурирована наподобие языка, более того, чем глубже мы погружаемся в недра человеческой психики, тем более разреженным становится пространство между знаками и тем легче они поддаются классификации: можно ли встретить что-либо более систематичное, чем «прочтения» чернильных пятен, предлагавшиеся пациентам Роршаха? Итак, вариативность прочтении не может представлять угрозы для «языка» изображений — стоит только допустить, что этот язык состоит из различных словарей, идиолектов

и субкодов: смысловая система насквозь пронизывает изображение, подобно тому как сам человек, даже в потаеннейших уголках своего существа, состоит из множества различных языков. Язык изображения — это не просто переданное кем-то (например, субъектом, комбинирующим знаки или создающим сообщения) слово, это также слово, кем-то полученное, принятое[20]: язык должен включать в себя и всевозможные смысловые «неожиданности».

Вторая трудность, связанная с анализом коннотации, состоит в том, что специфика коннотативных знаков не находит отражения в специфике соответствующего аналитического языка; поддаются ли коннотативные означаемые именованию? Для одного из них мы рискнули ввести термин «итальянскость», однако прочие, как правило, могут быть обозначены лишь при помощи слов, взятых из обыденного языка («приготовление пищи», «натюрморт», «изобилие»): оказывается, что метаязык, который должен стать инструментом анализа этих означаемых, не отражает их специфики. Здесь-то и заключается трудность, поскольку семантика самих коннотативных означаемых специфична; в качестве коннотативной *семы* понятие «изобилие» отнюдь не полностью совпадает с представлением об «изобилии» в денотативном смысле; коннотативное означаемое (в нашем случае — представление об изобилии и разнообразии продуктов) как бы резюмирует сущность всех возможных видов изобилия, точнее, воплощает идею изобилия в чистом виде; что же касается денотативного слова, то оно никогда не отсылает

к какой-либо сущности, поскольку всегда включено в тот или иной окказиональный контекст, в ту или иную дискурсивную синтагму, направленную на осуществление определенной практической функции языка. Сема «изобилие», напротив, представляет собой концепт в чистом виде; этот концепт не входит ни в какую синтагму, исключен из любого контекста; это смысл, принявший театральную позу, а лучше сказать (поскольку речь идет о знаке без синтагмы), смысл, *выставленный в витрине*. Чтобы обозначить подобные коннотативные семы, нужен особый метаязык; мы рискнули прибегнуть к неологизму *italianite* («итальянскость»): вероятно, именно подобные варваризмы способны лучше всего передать специфику коннотативных означаемых: ведь суффикс *-tas* (индоевропейский **-ta*) как раз и позволяет образовать от прилагательного абстрактное существительное: «итальянскость» — это не Италия, это концентрированная сущность всего, что может быть итальянским — от спагетти до живописи. Прибегая к столь искусственному (и по необходимости варварскому) именованию коннотативных сем, мы зато облегчаем себе анализ их формы[21]; очевидно, что эти семы образуют определенные ассоциативные поля, что они парадигматически сопоставлены, а возможно, даже и противопоставлены в зависимости от расположения определенных силовых линий или (пользуясь выражением Греймаса) семических осей[22]: «итальянскость» — наряду с «французскостью», «германскостью», «испанскостью» — как раз и находится на такой «оси национальностей». Разумеется, выявление

всех подобных осей (которые затем можно будет сопоставить друг с другом) станет возможным лишь после создания общего инвентаря коннотативных систем, причем такого инвентаря, который включит в себя не только различные виды изображений, но и знаковые системы с иной субстанцией; ведь если коннотативные означающие распределяются по типам в зависимости от своей субстанции (изображение, речь, предметы, жесты), то их означаемые, напротив, никак не дифференцированы: в газетном тексте, в журнальной иллюстрации, в жесте актера мы обнаружим одни и те же означаемые (вот почему семиология мыслима лишь как тотальная дисциплина). Область, общая для коннотативных означаемых, есть область *идеологии*, и эта область всегда едина для определенного общества на определенном этапе его исторического развития независимо от того, к каким коннотативным означающим оно прибегает.

Действительно, идеология как таковая воплощается с помощью коннотативных означающих, различающихся в зависимости от их субстанции. Назовем эти означающие *коннотаторами*, а совокупность коннотаторов — *риторикой*: таким образом, риторика — это означающая сторона идеологии. Риторики с необходимостью варьируются в зависимости от своей субстанции (в одном случае это членораздельные звуки, в другом — изображения, в третьем — жесты и т. п.), но отнюдь не обязательно в зависимости от своей формы; возможно даже, что существует единая риторическая *форма*, объединяющая, к примеру,

сновидения, литературу и разного рода изображения[23]. Таким образом, риторика образа (иначе говоря, классификация его коннотаторов), с одной стороны, специфична, поскольку на нее наложены физические ограничения, свойственные визуальному материалу (в отличие, скажем, от ограничений, налагаемых звуковой субстанцией), а с другой — универсальна, поскольку риторические «фигуры» всегда образуются за счет формальных отношений между элементами. Такую риторику можно будет построить, лишь располагая достаточно обширным инвентарем, однако уже сейчас нетрудно предположить, что в нее окажутся включены фигуры, выявленные в свое время Древними и Классиками[24]; так, помидор обозначает «итальянскость» по принципу метонимии; на другой рекламной фотографии, где рядом изображены кучка кофейных зерен, пакетик молотого и пакетик растворимого кофе, уже сам факт смежности этих предметов обнаруживает между ними наличие логической связи, подобной асиндетону. Вполне вероятно, что из всех метабол (фигур, построенных на взаимном замещении означающих[25]) именно метонимия вводит в изображение наибольшее число коннотаторов и что среди синтаксических фигур паратаксиса преобладает асиндетон.

Впрочем, главное (по крайней мере сейчас) не в том, чтобы дать ту или иную классификацию коннотаторов, а в том, чтобы понять, что в рамках целостного изображения они представляют собой дискретные, более того, *эрратические* знаки. Коннотаторы не заполняют собой всю лексию без остатка,

и их прочтение не исчерпывает прочтения этой лексии. Иначе говоря (и это, по-видимому, верно по отношению к семиологии в целом), отнюдь не все элементы лексии способны стать коннотаторами: в дискурсе всегда остается некоторая доля денотации, без которой само существование дискурса становится попросту невозможным. Сказанное позволяет нам возвратиться к сообщению-2, то есть к денотативному изображению. В рекламе фирмы *Panzani* средиземноморские фрукты, раскраска картинки, ее композиция, само ее предметное богатство предстают как эрратические блоки; эти блоки дискретны и в то же время включены в целостное изображение, обладающее собственным пространством и, как мы видели, собственным «смыслом»: они оказываются частью синтагмы, *которой сами не принадлежат и которая есть не что иное как денотативная синтагма*. Это — чрезвычайно важное обстоятельство: оно позволяет нам как бы задним числом структурно разграничить «буквальное» сообщение-2 и «символическое» сообщение-3, а также уточнить ту натурализующую роль, которую денотация играет по отношению к коннотации: отныне мы знаем, что *система коннотативного сообщения «натурализуется» именно с помощью синтагмы денотативного сообщения*. Или так: область коннотации есть область системы, коннотацию можно определить лишь в парадигматических терминах, иконическая же денотация относится к области синтагматики и связывает между собой элементы, извлеченные из системы: дискретные коннотаторы

сочленяются, актуализируются, «говорят» лишь при посредстве денотативной синтагмы: весь мир дискретных символов оказывается погружен в «сюжет», изображенный на картинке, словно в очистительную купель, возвращающую этому миру непорочность.

Как видим, структурные функции в рамках целостной системы изображения оказываются поляризованы, с одной стороны, имеет место своего рода парадигматическая концентрация коннотаторов (обобщенно говоря, «символов»), которые суть не что иное как полновесные, эрратические, можно даже сказать, «овеществленные» знаки, а с другой — синтагматическая «текучесть» на уровне денотации; не забудем, что синтагма родственна речи, задача же всякого иконического «дискурса» состоит в натурализации символов. Не станем слишком поспешно переносить выводы, полученные при анализе изображений, на семиологию в целом, но рискнем предположить, что любой мир целостного смысла изнутри (то есть структурно) раздирается противоречием между системой как воплощением культуры и синтагмой как воплощением природы: все произведения, созданные в рамках массовой коммуникации, совмещают в себе — с помощью разных приемов и с равной степенью успеха — гипнотическое действие «природы», то есть воздействие повествования, диегесиса, синтагматики с интеллигибельностью «культуры», воплощенной в дискретных символах, которые люди тем или иным образом «склоняют» под завесой своего живого слова.

Перевод Г. Косикова

Третий смысл

Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна

Вот кадр из «Ивана Грозного»: двое придворных, помощников или слуг (не важно, если я не блестяще помню эту историю) низвергают золотой дождь на голову юного царя. Мне кажется, здесь можно различить три уровня смысла.

1. Информативный уровень: тут фиксируются все сведения, которые я получаю от декораций, костюмов, персонажей, их взаимоотношений, их места в фабуле, известной мне, хотя и смутно. Это уровень *коммуникации*. Если бы мне понадобилось проанализировать его, я бы обратился к «первой» семиотике (изучающей сообщение), но об этом уровне и этой семиотике мы не будем говорить.

2. Символический уровень: то есть льющееся золото. Этот уровень сам по себе стратифицирован. Прежде всего в нем заключен референтный символизм, перед нами царский ритуал крещения золотом. Кроме того, здесь присутствует диегететический (*diegetique*)[26] символизм; это сама тема золота, богатства (предполагаемого), смысловое включение которой мы наблюдаем в данный момент. Имеется еще символизм самого Эйзенштейна, который может быть прочитан, если какой-нибудь критик установит, что у Эйзенштейна золото, или дождь, или занавес включаются в особую, свойственную только этому режиссеру систему замещений и переноса значений.



I

Наконец, символизм исторический, который возникает тогда, когда можно показать еще более широко, чем раньше, что золото функционирует в игре (театральной), в сценографии, в данном случае как элемент, поддающийся психоаналитическому или экономическому толкованию, иначе говоря как элемент, трактуемый семиологически. Этот второй уровень в сумме может быть назван уровнем *значения*. Его следует анализировать семиотикой более разработанной, то есть «второй», или неосемиотикой, ориентированной не в сторону науки о коммуникации, но в сторону наук о символах (психоанализ, экономика, драматургия).

3. Все ли это? Нет, потому что я все еще не могу оторваться от изображения, еще читаю, получаю дополнительно (хотя мне кажется даже, что он приходит как первый) третий смысл, вполне очевидный, ускользающий, но упрямый. Я не знаю, каково его значение, во всяком случае, я не в состоянии назвать его, но я хорошо различаю черты, элементы, из которых этот «неполный» знак складывается: излишняя плотность грима придворных — в одних местах слишком грубого, подчеркнутого, в других сглаженного, изысканного: это «дурацкий» нос одного, это тонкий рисунок бровей другого, его вялая белизна, его бледность, прилизанность его прически, смахивающей на парик, ее соединение с гипсовым тоном лица, рисовой пудрой. Я не знаю, является ли прочтение этого третьего смысла обоснованным (если на основании такого прочтения можно уже

обобщать), но мне кажется, что его означающее (черты, которые я только что постарался если не определить, то, во всяком случае, описать) имеет некую теоретическую специфику; так, во-первых, оно не может быть смешано с простой репрезентацией этой сцены, оно выходит *за рамки* простой копии референтной темы, оно принуждает нас к вопрошающему чтению (вопрос именно и касается означающего, а не означаемого, чтения, а не понимания; это нечто вроде «поэтического» схватывания), вместе с тем оно не смешивается также с драматическим смыслом эпизода. Не удовлетворяет меня полностью и констатация, что эти черты отсылают нас к значащему «виду» придворных, у одного — отчужденному, у другого — старательному («они попросту выполняют профессию придворных»). Нечто в их лицах выходит за рамки психологии фабулы, функции и — чтобы уж все сказать — конкретного смысла. Вместе с тем это нечто не сводится к простому упрямому желанию всякого тела просто утверждать свое бытие.

В отличие от двух первых уровней — коммуникации и значения — данный третий уровень — даже если разговор о нем пока еще слишком смел — назовем уровнем «означивания» (*signifiance*)[27]. Это слово хорошо тем, что относится к полю означающего (а не значения) и приводит путем, предложенным Юлией Кристевой (кстати, придумавшей и само слово), к семиотике текста.

Значение и «означивание» — а не коммуникация — единственно интересуют меня в настоящей

работе. Я должен как можно более лаконично охарактеризовать этот второй и третий смыслы. Символический смысл (льющееся золото, мощь, богатство, царский ритуал) дается мне в двойном определении: он интенционален (то есть заключает то, что хотел сказать автор) и в принципе его оснащает символом нечто вроде единой общей лексики; этот смысл как бы ищет меня, адресата сообщения, субъекта чтения, этот смысл, исходящий от С. М. Э. и *стоящий передо мной*, очевидный, несомненный (как, впрочем, и другой), хотя эти очевидности и *замкнуты* в некой завершенной системе предназначенности. Я предлагаю называть этот полный смысл смыслом естественным (*le sens obvie*). *Obvius* — значит *идущий навстречу*, а именно так и ведет себя этот смысл, ведь он сам ищет меня; в теологии, как известно. *Le sens obvie* — это тот смысл, «который совершенно естественно открывается духу», и в этом тоже есть связь с нашим смыслом: символика золотого дождя всегда мне казалась «естественно» понятной. Что касается третьего смысла, того самого, что выступает «добавочно», как приложение, которое не всегда легко абсорбируется моим разумом,— смысла одновременно упрямого и ускользающего, исчезающего,— то я предлагаю называть его открытым смыслом (*le sens obtus*). Это слово легко пришло мне на ум и чудесным образом несет в своей этимологии целую теорию добавочного смысла: *obtusus* означает *сглаженный, округленной формы*; то есть черты, на которые я указывал (грим, бледность,

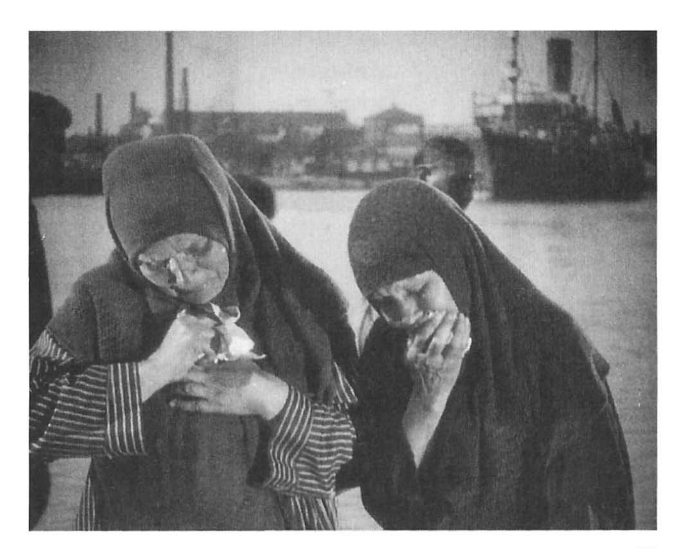
парик и т. д.), не являются ли они как бы «округлением» смысла — слишком явного, слишком настойчивого? Не придают ли они очевидному значению некую сглаженность, так что оно труднее схватывается, не заставляют ли эти черты скользить мое чтение? Тупой угол больше прямого: *в тупом угле более 90 градусов* — говорит словарь; третий смысл тоже представляется мне как нечто «большее», чем чистый перпендикуляр рассказа: третий смысл полностью открывает поле значений, то есть делает его бесконечным. Я принимаю даже (относительно открытого смысла) уничижительную коннотацию: он как будто разворачивается вне культуры, знания, информации, с точки зрения аналитической в нем есть что-то обескураживающее. Именно потому, что он открывается в бесконечность речи, он может казаться ограниченным по сравнению с аналитической мыслью. Он принадлежит породе словесных игр, буффонад, бессмысленных трюков, он безразличен к моральным и эстетическим категориям (тривиального, пустого, искусственного, подражательного), он пребывает в области карнавального. Вот почему слово «открытый» подходит здесь наилучшим образом.

Естественный смысл

Несколько слов о естественном смысле, хотя он не является предметом настоящего исследования. Возьмем два изображения из фильма «Броненосец “Потемкин”», в которых он присутствует в чистом виде. Четыре фигуры кадра II «символизируют» три



II



III



IV

поколения и всеобщность траура (похороны Вакуленчука). Сжатый кулак на фотографии IV, показанный крупным планом, означает негодование, сдерживаемый гнев, решимость; метонимически включенный в историю «Потемкина», он «символизирует» рабочий класс, его мощь и волю. Благодаря семантическому чуду этот кулак, увиденный чуть *таинственно* (рука *сначала* просто свисает вдоль тела и только *потом* сжимается, твердеет и одновременно «мыслит» и свой будущий бой, и свое терпение, и осторожность), не может быть принят за кулак бандита или фашиста. Это именно и *прежде всего* кулак пролетария. Отсюда видно, что искусство Эйзенштейна не полисемично: режиссер выбирает определенный смысл, навязывает его, уничтожает иные (даже если он от этого не исчезает, но тускнеет). Эйзенштейновский смысл испепеляет многозначность. Каким образом? Благодаря прибавлению определенной эстетической ценности, благодаря пафосу. «Декоративизм» Эйзенштейна имеет экономическую функцию — он несет правду. Посмотрите на кадр III: он классичен — склоненные головы выражают скорбь, рука, поднесенная ко рту, сдерживает рыдания. Все как будто сказано, говорить больше нечего, но декоративная деталь дублирует сообщенное: скрещенные руки, вознесенные в подчеркнуто материнском жесте к склоненному лицу. В общий план (две женщины) привносится невыразимая до конца иная деталь, она заимствована из живописи, это своеобразная цитата жестов икон. Данная деталь не разрушает смысл,

лишь акцентирует его. Подобное акцентирование (свойственное всякому реалистическому искусству) определенным образом связано с правдой, правдой «Потемкина». Бодлер говорил о «патетической правде жеста в особых жизненных обстоятельствах». Здесь это правда «особых обстоятельств», судьбы рабочего класса, и она требует пафоса. Эйзенштейновская эстетика не образует некоего независимого уровня, она принадлежит «естественному» смыслу, а «естественный» смысл у Эйзенштейна — это революция.

Открытый смысл

Я почувствовал уверенность в том, что открытый смысл существует, когда рассматривал кадр V. Меня преследовал вопрос: что в этой плачущей старухе заставляет думать об означающем? Скоро я понял, что это не выражение лица (хотя оно и отточено до совершенства) и не жест страдания (закрытые веки, напряженный рот, кулак, прижатый к груди) — все это относилось к полному значению, к «естественному смыслу» изображения, к эйзенштейновскому реализму и декоративизму. Я чувствовал, что упорная, беспокоящая черточка (как непрошеный гость, который не желает уходить и сидит молча, хотя от него все хотели бы избавиться) должна находиться где-то у лба: платок здесь играет свою роль. Но уже на фото VI открытый смысл исчезает, остается лишь выражение боли. Тогда я понял, что подобная чрезмерность — некое приложение, отклонение от классического выражения





V



VI

скорби — вытекает из отмеченного соотношения: низко повязанный платок, закрытые глаза и сведенный рот или — воспользуемся различением самого Эйзенштейна между «сумерками собора» и «сумеречным собором»[28] — от соотношения низкой линии платка, ненормально спущенного чуть ли не до бровей, как во время ряженья, когда хотят придать себе слегка клоунский и «наивный» вид, с вздернутыми, вылезшими старческими бровями, с подчеркнутой линией закрытых глаз, близко поставленных, как будто косящих, с чертой полуоткрытого рта, повторяющего линию платка и бровей. Метафорически выражаясь, это рыба, вынутая из воды. Все эти свойства (клоунский платок, старуха, косящие глаза, рыба) для выражения пустой референтности как бы оперируют речью низкого уровня, речью довольно жалкого лицедейства. Сопоставленные с благородной скорбью естественного смысла, они вступают в диалог столь прозрачный, что пропадает «я» его интенциональности. Качеством этого третьего смысла — по крайней мере у Эйзенштейна — становится преодоление границы, отделяющей выражение от лицедейства, и лаконичная передача колебаний между тем и другим, при посредстве эллиптического пафоса (если можно так выразиться, при посредстве исключительно изощренной конструкции, поскольку она предполагает временной характер значения), то есть качеством, которое прекрасно описывает сам Эйзенштейн, когда радостно цитирует золотое правило старика Жиллета[29]: «...держаться на пол-оборота от предельной точки».

Открытый смысл, таким образом, где-то соприкасается с лицедейством. Посмотрите на бородку Ивана, имеющую, мне кажется, открытый смысл (кадр VII),— она как будто намекает, что является париком, но в то же время не противоречит подлинности своего референта (историческая фигура царя). Актер здесь дважды лицедействует (первый раз как участник повествования, другой раз как актер, внутри драматургии), притом одно лицедейство не разрушает другого. Один слой смысла позволяет существовать предшествующему слою, как в геологическом срезе, позволяет говорить противоположное, не противореча сказанному прежде. Брехт очень любил такую драматургическую двучленную диалектику. Эйзенштейновский парик сам по себе искусствен, то есть оказывается подделкой и комическим фетишем, поскольку демонстрирует свои разрезы и швы; то, что видно в кадре VII,— это как бы новое связывание ранее отделенной бороды, перпендикулярной к подбородку. Пусть макушка головы (наиболее «притупленная», «округленная» часть человеческой фигуры), пусть один-единственный шиньон (кадр VIII) служат *выражением* скорби — это малосущественно для «выражения», а не для самой скорби. Нет здесь никакой пародии, никакого следа бурлеска: боль не имитируется (естественный смысл должен остаться революционным, общий траур по Вакуленчуку имеет исторический смысл). Но вместе с тем «воплощенная» шиньоном скорбь как бы рассекается, есть в ней что-то *противящееся* воздействию

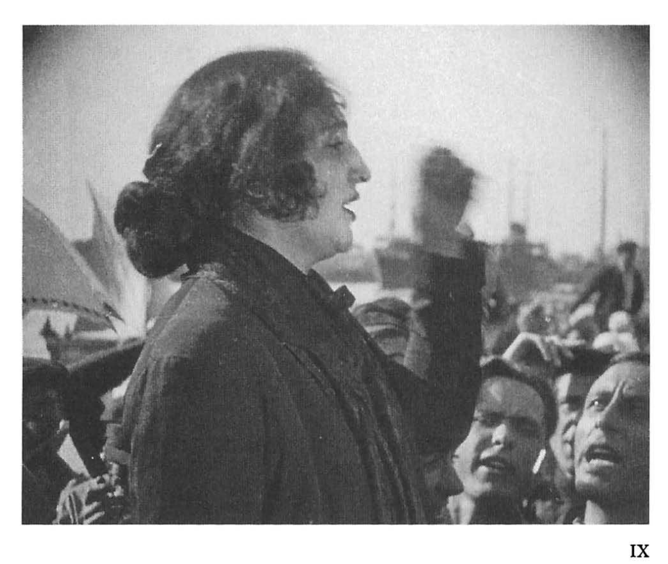


VII

на нас. Народность шерстяного платка (естественный смысл как бы отступает, натолкнувшись на шиньон). Здесь начинает действовать фетиш, прическа, ничего не отрицающая насмешка над «выражением». Весь третий смысл (его беспокоящая сила) сосредоточен в пышной массе волос. Посмотрите на другой шиньон (у женщины на фото IX) — он противоречит поднятому кулачку, заглушает его, хотя нисколько не сказывается на символическом (интеллектуальном) значении кадра; завитушки прически придают лицу нечто овечье, делают облик женщины более *трогательным* (как может быть трогательной доверчивая наивность), даже *чувственным*. Эти слова, как бы мало они ни были связаны с политикой и с революцией, какой бы мистифицирующий оттенок они ни несли, я употреблю с полной мерой ответственности: я верю, что открытый смысл несет определенную *эмоцию*, данную и завуалированно. Эта эмоция никогда не становится материальной, она есть лишь указатель на то, что любишь, на то, что хочешь защищать; эта эмоция — ценность, оценка. Я думаю, все согласятся, что пролетарская этнография С. М. Э., данная фрагментами в сцене похорон Вакуленчука, несет в себе что-то любовное (разумеется, без всяких возрастных или сексуальных оттенков этого слова): материнское, теплое и мужское, «симпатичное», хотя и совершенно нестереотипное. Эйзенштейновский народ очень *приятен*, так и любуешься, любишь две фуражечки на фото X, с ними как бы вступаешь в знакомство, в связь. Сама красота



VIII



IX



x

может, несомненно, нести в себе открытый смысл, как на фото XI, где очень явный естественный смысл (мимика Ивана, дурашливость юного Владимира) сдержан или снесен в сторону красотой Басманова; но эротизм, включенный в третий смысл (или, вернее, присоединенный к нему), не вытекает из эстетики: Ефросинья уродлива, «тупа» (фото XII и XIII) так же, как и монах (фото XIV), но эта «притупленность» выходит за рамки фабулы, сглаживает смысл, сносит его в сторону. Есть в открытом смысле некий эротизм, противоположный красоте и одновременно выходящий за пределы этой противоположности, в нем есть некий предел, перевернутость отношений, тягостность и, может быть, садизм: посмотрите на размягченную невинность «отроков в геенне» (фото XV), заметьте школярскую глупость их шарфов, повязанных, как у паинек, под самым подбородком, заметьте скисшее молоко их кожи (глаз, рта), казалось бы, повторенное Феллини в персонаже «Сатирикона»[30].

Есть здесь, наконец, то, о чем так необычно говорил Жорж Батай[31] в одном тексте из «Документов» и что, как мне кажется, определяет место одной из возможных областей третьего смысла: «Большой палец на ноге Королевы» (честно говоря, я не помню точное название).

Продолжим (если, конечно, примеры достаточны для того, чтобы перейти от них к теоретическим выкладкам). Открытый смысл существует не в языке (даже не в языке символа). Уберите



XI



XII



XIII



XIV



XV

его — коммуникация и означающие останутся, будут циркулировать, двигаться; без него я могу и говорить, и читать: он находится также и вне речи. Возможно, существует некая константа эйзенштейновского открытого смысла, но в таком случае это уже индивидуальная речь, идеолект[32] (притом временный, который может быть выявлен критиком, пишущим книгу о С. М. Э.). Открытый смысл присутствует не столько всюду (его означающие — вещь редкая, принадлежность будущего), сколько тут и там у других *режиссеров* (возможно) в их способе «читать» жизнь, а следовательно, саму «реальность» (я употребляю это слово в простой оппозиции к безудержному вымыслу). В документальном кадре «Обыкновенного фашизма» (фото XVI) я легко читаю естественный смысл, он относится к фашизму (эстетика и символика силы, театрализованной охоты), но читаю и дополнение: бледная (здесь также), лицедействующая глупость юноши, держащего стрелы, вялость его рта и рук (я не описываю, а лишь указываю), большие ногти Геринга, его балаганный перстень (он уже находится на границе естественного смысла, как и медовая пошлость дурацкой улыбки человека в очках в глубине, вероятно, подлизы). Иначе говоря, открытый смысл не включен в структуру, и семиолог откажет ему в объективном существовании (но что такое вообще объективное чтение?). И если для меня он понятен (подчеркиваю, для меня), то, может быть, именно из-за той «аберрации», которая одинокого и бедного де Соссюра *заставляла* слышать загадочный, неясный



XVI

и неотвязный голос анаграммы[33] в древнем стихе. Та же неуверенность появилась бы, если бы мне пришлось *описать* открытый смысл (то есть дать хоть какое-то представление о том, куда он направлен, куда уходит?). Открытый смысл — это означающее без означаемого. Вот почему так трудно определить его. Мое чтение останавливается между изображением и описанием, между определением и приближением. Открытый смысл не может быть описан, потому что в противоположность естественному смыслу он ничего не копирует: как описать то, что ничего не представляет? Сделать его зримым при помощи слов не представляется возможным. Последствием этого окажется тот факт, что если вы и я, желая описать какое-либо изображение, останемся на уровне артикулированного языка, то есть именно моего текста, открытый смысл не обретет никогда существования, не войдет в метаязык критики. Это означает, что открытый смысл находится вне артикулированного языка, но тем не менее — внутри разговора. Когда вы будете рассматривать кадры, о которых идет здесь речь, вы узнаете этот смысл, мы можем договориться относительно его темы — повыше плеча, «на спине» артикулированного языка: в большей мере благодаря изображению (оно, правда, неподвижно, об этом мы еще поговорим), но особенно благодаря тому, что в изображении является чисто изобразительным (а это, по правде говоря, встречается не так уж часто), мы сможем обойтись без слов, но будем понимать друг друга.

В сущности, открытый смысл потрясает, стерилизует наш язык (критику). Можно назвать несколько тому причин. Во-первых, открытый смысл выпадает из континуума, он *индифферентен* к повествовательности и естественному смыслу (как значению повествовательности); эта диссоциация дает определенный противоестественный эффект или по крайней мере эффект определенного удаления от референта (от действительности как натуры, реалистической инстанции). Эйзенштейн, вероятно, согласился бы с этим несоответствием, с этой беспредметностью знака, он, который писал по поводу звука и цвета: «Искусство начинается с того момента, когда скрип сапога (в звукоряде) накладывается на иной зрительный план и таким образом вызывает соответствующие ассоциации. То же самое и для цвета: цвет начинается там, где он не соответствует естественной окраске...»[34] Далее, знак этот (третий смысл) не наполняется, постоянно находится в состоянии ненаполненности (*depletion* — это слово в лингвистике обозначает пустые, на все пригодные глаголы, как, например, во французском языке глагол «делать» — *faire*). И, напротив, можно сказать (причем это замечание будет столь же верно, как и предыдущее), что тот же самый знак никогда не доходит до внутреннего опустошения; он как бы постоянно находится в состоянии возбудимости; желание в нем не переходит в значение. Наконец, можно рассматривать открытый смысл как некое *ударение*[35], форму самопроявления, подобие складки (ложной складки) на тяжелой

скатерти информации и значений. Если бы он поддавался описанию (в самой постановке вопроса заключено противоречие), он имел бы тогда в себе что-то от японского *хокку*, от анафорического жеста[36], который лишен значащего содержания, от шрама, рассекающего смысл (желание смысла). Тогда кадр V выглядел бы следующим образом:

Рот стянут, закрытые глаза косят.
Низкий платок на лбу.
Плачет.

Это ударение (на эмфатический и эллиптический характер которого уже указывалось) не усиливает смысла (как история), не драматизирует его (эйзенштейновский декоративизм принадлежит другому уровню), даже не знаменует чего-то за смыслом (иное содержание, добавленное к естественному смыслу), оно *мешает* смыслу, разрушает не содержание, а всю практику смысла. В новой практике, еще редкой, утверждающей себя против «мажоритарной» практики (практики значения), открытый смысл проявляется фатально, как некий предмет роскоши, бессмысленная трата; такой предмет роскоши *пока еще* не принадлежит сегодняшней политике, но *уже* относится к политике завтрашнего дня.

Остается сказать несколько слов о синтагматической функции третьего смысла; какое место занимает он в развитии повествования, в логико-временной системе, без которой, вероятно, невозможно донести суть рассказа до читательской и зрительской «массы»? Ясно, что открытый смысл

является даже антирассказом; распыленный, обратимый, привязанный к собственной длительности, он способен создать (если проследить за ним) совершенно иную раскадровку. Это раскадровка планов, эпизодов и синтагм (технических и нарративных), неожиданно антилогичная и вместе с тем «правдивая». Представьте себе, что вы следите не за интригами Ефросиньи, ни даже за ней самой (как фигурой исторической или символической), не за обликом Злой матери, но наблюдаете за чертами облика, черным платком, уродливой и тяжелой матовостью кожи: вы окажетесь в ином времени, ни диегетическом, ни галлюцинаторном, перед вами будет иной фильм. Естественный смысл тематичен: существует, например, тема похорон. Открытый смысл — тема без вариаций и развития движется (осциллирует), появляясь и исчезая; эта игра появлений-исчезновений как бы подтачивает персонаж, превращая в простого носителя различных граней; о такой разъединенности сам Эйзенштейн писал по другому поводу: «В этом отношении характерно, что разные положения одного и того же царя в разных точках и положениях вокруг гроба даются вне переходов от одного положения к другому...»[37]

Здесь заключено главное: «безразличие», или позиционная свобода знака, добавочного по отношению к рассказу, позволяет достаточно точно определить историческую, политическую и теоретическую задачу, выполненную Эйзенштейном. У него история (фабульная, диегетическая, репрезентативная)

не разрушена, напротив: где отыскать более прекрасный сюжет, чем история «Ивана» или «Потемкина»? Подобный статус рассказа необходим для того, *чтобы быть понятым* обществом, которое не в состоянии разрешить исторические противоречия в столь короткий период истории, а потому (временно?) использует мифологические (нарративные) решения. Проблема заключается не в том, чтобы разрушить рассказ, но в том, чтобы его переставить, отделить перестановку от деструкции. Эйзенштейн, как мне кажется, оперирует подобным различием: присутствие третьего смысла, добавочного, открытого — хотя бы в нескольких кадрах, как несмываемый росчерк, печать, утверждающая все творение и любое творение,— наново и глубоко моделирует теоретический статус рассказа; история (дискурс) не является уже только полновластной системой (тысячелетней нарративной системой), но становится также — вопреки этому — обычной поверхностью, полем постоянств и пермутаций, становится той поверхностью и той сценой, чьи ложные границы умножают «пермутационную» игру знака, она есть тот обширный план, который, как это ни странно, принуждает нас к чтению *вертикальному* (слово принадлежит Эйзенштейну), она есть тот безрассудный порядок, который позволяет развивать определенную чистую серию, алеаторическую комбинацию (случай является лишь жалким, дешевым знаком), а также достичь некой структурализации, *выводящейся изнутри*.

Таким образом, вместе с Эйзенштейном нам следует перевернуть привычное клише так, чтобы чем более «бесполезным» оказывался бы смысл, тем явственней он выступал бы как паразит рассказываемой истории, а история эта была бы чем-то вроде параметра для знака, полем перемещений, созидающей негацией или, иначе,— попутчицей.

Суммируем. Третий смысл *иначе* структурирует фильм, не подрывая повествовательности (во всяком случае, у Эйзенштейна), и, может быть, именно поэтому на его уровне, и только на его, выступает наконец собственно «фильмическое» (*filmique*). Фильмическое в фильме есть то, что не может быть описано, это представление, которое не может быть представлено. Фильмическое может проявиться лишь там, где кончается язык и артикулированный метаязык. Все, что можно *сказать* об «Иване Грозном» или «Потемкине», в равной мере могло бы основываться на письменном тексте (который назывался бы «Иван Грозный» или «Броненосец “Потемкин”»), исключение составлял бы открытый смысл; я могу все прокомментировать в Ефросинье, кроме тупости лица: фильмическое заключено именно там, где артикулированная речь становится приблизительной[38] и начинается иной язык («наука» о котором уже не была бы лингвистикой, отброшенной, как ракета-носитель). Третий смысл, поддающийся лишь теоретическому осмыслению, но не описанию, выступает как *переход* от языка к «означиванию» и даже к «акту творения» фильмического. Вынужденное проступать вне

цивилизации означаемого фильмическое (несмотря на бесконечное число производимых в мире фильмов) еще очень редко (несколько вспышек у Эйзенштейна, может быть, где-то еще?), оно настолько редко, что позволяет утверждать: фильм, так же как и текст, еще не существует. Есть только «кино, нечто от языка, рассказа, поэмы», иногда очень «современное», переведенное на язык «движущихся изображений». Нет ничего удивительного в том, что фильмическое можно обнаружить, лишь прорезав аналитически всю толщу «содержания», «глубины», «сложности» кинематографического произведения: толщу всех богатств артикулированной речи, из которых мы конституируем произведение и делаем его завершенным. Фильмическое отлично от фильма: одно от другого отстоит так, как романическое от романа (я могу писать нечто романическое, никогда не написав романа).

Фотограмма

Вот почему в определенной мере (мере нашего теоретического лепета) фильмическое (что парадоксально) не может быть обнаружено в «движущемся», «естественном» фильме, но лишь в таком искусственном образовании, как фотограмма[39]. Давно уж я заинтригован этим явлением: я интересуюсь, меня притягивают кадры из фильмов (у входа в кинотеатр, на страницах *Cahiers*), но потом теряется то, что я вычитал из фотографий (не только извлеченное, но даже воспоминание о кадре), лишь я попадаю в зал: переход вызывает полную переоценку ценностей. Сначала я приписывал

такое тяготение к фотограммам моей кинематографической антикультуре или моему предубеждению против фильма. Мне казалось, что я один из тех детей, которые больше любят «картинки», чем текст, или один из тех взрослых, что не могут купить себе слишком дорогие вещи и удовлетворяются тем, что разглядывают их образчики в каталоге крупного универмага. Такая постановка вопроса заставляет нас вспомнить ходячее представление о фотограмме, как о далеком субпродукте самого фильма, образчике, средстве привлечения клиентуры, порнографическом кусочке, а с точки зрения техники — как о способе убить произведение через ликвидацию того, что принято считать священной сущностью кино: движения кадров.

Однако если собственно фильмическое (фильмическое будущего) заключено не в движении, а в неартикулированном третьем смысле, который невозможен ни в обычной фотографии, ни в фигуративной живописи, поскольку у них отсутствует повествовательный горизонт и возможность конфигурации, о чем уже говорилось[40], то «движение», из которого сделали сущность фильма, на самом деле не является оживлением, течением, мобильностью, жизнью, копией, но лишь скелетом, на котором держится пермутационное развитие, и, значит, необходима теория фотограммы и следует наметить возможные для нее ходы.

Фотограмма дает нам *внутренность* фрагмента; вот высказывание самого Эйзенштейна, где он определяет новые возможности аудиовизуального монтажа: «С переходом на звукозрительный монтаж

основная опора монтажа зрительной его составляющей перемещается *внутрь* куска, в *элементы внутри самого изображения*. И основным центром опоры служит уже не междукадровый элемент — стык, но элемент внутрикадровый — *акцент внутри куска...*»[41] Разумеется, в фотограмме нет никакого аудиовизуального монтажа: однако формула Эйзенштейна носит общий характер в той мере, в какой она обосновывает право на синтагматическое разъединение кадров и требует *вертикального* (выражение С. М. Э.) прочтения артикуляции. Более того, фотограмма не есть образчик (понятие, предполагающее статическую и гомогенную природу элементов фильма), она есть цитата[42] (известно, какое большое значение сейчас приобретает это понятие в теории текста), она одновременно и пародирует и рассеивает, она не является щепоткой, химически извлеченной из материи фильма, она — след *дистрибуции*, более высокой, чем те черты, которыми жил, двигался фильм и благодаря которым он был бы одним текстом среди прочих. Фотограмма является фрагментом второго текста, *чье бытие не выходит за пределы фрагмента*; фильм и фотограмма находятся в отношениях палимпсеста[43], не указывая, что на что *наложено* и что из чего *извлечено*. Наконец, фотограмма разрывает цепи фильмического времени, эти путы еще очень сильны и препятствуют тому, что я назвал бы «рождением взрослого фильма» (уже рожденный технически, иногда даже эстетически, он должен родиться теоретически). Что касается письменных текстов (кроме текстов

слишком традиционных и глубоко укорененных в логико-временном порядке), их время чтения свободно; для фильма же дело обстоит иначе, поскольку изображение не может двигаться быстрее или медленнее, в противном случае оно перестанет восприниматься. Фотограмма, вводя мгновенное и вертикальное прочтение одновременно, смеется над логическим временем (которое есть попросту время оперативное); ей удается отслоить техническую неизбежность (съемку) от собственно фильмического, то есть «неописуемого», смысла. Может быть, именно об этом *ином тексте* и думал Эйзенштейн, когда говорил, что фильм следует не просто смотреть и слушать, но что нужно в него *всматриваться и вслушиваться*. Такое всматривание и вслушивание, естественно, не подразумевает простую мобилизацию разума (требование мелкое и банальное), но подразумевает настоящую трансформацию процесса чтения и его объекта, текста или фильма, великого вопроса нашего времени.

Перевод М. Ямпольского

примечания

1 Речь идет, разумеется, о «культурных» или окультуренных, а не чисто операциональных структурах: например, математика образует денотативную систему без всякой коннотации; но как только ею завладевает массовое общество — например, включает алгебраическую формулу в статью об Эйнштейне,— это сообщение, изначально чисто математическое, получает сильнейшую коннотативную нагрузку, поскольку им обозначается наука.

2 Легче описать рисунок, поскольку это в общем и целом описание изначально коннотативной структуры, обработанной в целях кодированной коммуникации. Возможно, именно поэтому в психологических тестах широко используются рисунки и очень редко — фотоснимки.

3 Речь идет о выборах 1960 года.— *Примеч. ред.*

4 Город Агадир в Марокко был в 1960 г. разрушен землетрясением.— *Примеч. перев.*

5 Institut français d'opinion publique — Французский институт общественного мнения.— *Примеч. перев.*

6 Описание фотографии дается здесь с известной осторожностью, поскольку всякое описание уже представляет собой метаязык.

7 Мы будем называть типическим такой знак, входящий в систему, который в достаточной мере определяется характером своей субстанции; словесный знак, иконический знак, знак-жест — все это типические знаки.

8 Во французском языке выражение «натюрморт» (мертвая природа) изначально предполагает изображение предметов, лишенных жизни, таковы, к примеру, черепа на некоторых полотнах.

9 См.: Фотографическое сообщение, наст. изд. — С. 7.

10 «Наивный» анализ сводится к перечислению элементов, тогда как задача структурного описания понять связь этих элементов в свете отношения солидарности, связывающего между собой термы той или иной структуры: если меняется один терм, то меняются и все остальные.

11 См.: Barthes R. Elements de semiologie // *Communications*, 1964, № 4, p. 130 (русск. перевод: Барт Р. Основы семиологии. В кн: Структурализм: «за» и «против». — М.: Прогресс, 1975. — С. 157.

12 Menestrier С. F. *L'art des emblemes*. P., 1684.

13 «Пузырь» — рамка, в которую заключают реплики персонажей комиксов (*ит.*) — *Примеч. перев.*

14 Разумеется, встречаются и изображения, не сопровождаемые словесным текстом, однако в основе таких изображении (например,

юмористических рисунков) всегда лежит парадокс: само отсутствие словесного текста выполняет здесь энигматическую функцию.

15 Barthes R. *Elements de semiologie*, IV. P. 131–132 (русск. перевод: Барт Р. Основы семиологии. — С. 158–160).

16 Это хорошо видно в том парадоксальном случае, когда изображение призвано всего лишь проиллюстрировать текст и когда, следовательно, ни о каком контроле как будто речи быть не может. Так, в рекламе, стремящейся внушить, что растворимый кофе при употреблении полностью сохраняет аромат кофе натурального, то есть превращает этот аромат в своего пленника, текст сопровождается изображением банки кофе в окружении цепей и замков: здесь лингвистическая метафора «пленник» употребляется буквально (известный поэтический прием) однако на практике мы все равно сначала читаем изображение, а не текст, его сформировавший: роль текста в конечном счете сводится к тому, чтобы заставить нас выбрать одно из возможных означаемых, репрессивная функция осуществляется под видом разъяснения словесного сообщения.

17 См.: Bremond Cl. Le message narratif // *Communications*, 1964, № 4.

18 См.: Greimas A. J. Les problemes de la descriptition mecanographique // *Cahiers de Lexicologie*, Besancon, 1959, № 1. P. 63.

19 См.: Barthes R. *Elements de semiologie*. P. 96 (русск. перевод: Барт Р. Основы семиологии. — С. 120).

20 В свете соссюровской традиции можно сказать, что речь, будучи продуктом языка (и в то же время являясь необходимым условием для того, чтобы язык сложился), это то, что передается отправителем сообщения. Ныне имеет смысл расширить (особенно с семантической точки зрения) понятие языка: язык есть «тотализирующая абстракция» переданных и полученных сообщений.

21 Форма в точном значении, которое придает этому слову Ельмслев: функциональная связь означаемых между собой, см.: Barthes R. *Elements de semiologie*. P. 105 (русск. перевод: Барт Р. Основы семиологии. — С. 130).

22 Greimas A. J. *Cours de Sémantique*, 1964, cahiers ronéotypés par l'Ecole Normale superieure de Saint Cloud.

23 См.: Benveniste E. Remarques sur la fonction du langage dans le découverte freudienne // *La Psychanalyse*, 1956, № 1. P. 3–16 (русск. перевод: Бенвенист Э. Заметки о роли языка в учении Фрейда / Э. Бенвенист // Общая лингвистика. — М.: Прогресс, 1974. — С. 115–126).

24 Классическая риторика подлежит переосмыслению в структурных терминах (такая работа сейчас ведется); в результате, вероятно,

можно будет построить общую, или лингвистическую, риторику коннотативных означающих, пригодную для анализа систем, построенных из членораздельных звуков, изобразительного материала, жестов и т. п.

25 Мы считаем возможным нейтрализовать якобсоновскую оппозицию между метафорой и метонимией; ведь если по своей сути метонимия — это фигура, основанная на принципе смежности, она в конечном счете все равно функционирует как субститут означающего, иначе говоря, как метафора.

26 Диегетический, диегезис — термин в киносемиотике. (Происходит от древнегреческого διηγησις — повествование, в частности часть юридического выступления, в которой излагаются факты.) Впервые введен Этьеном Сурьо. Метц считает понятие диегезиса одним из центральных для киносемиологии и определяет его как «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, пейзажи, события и другие повествовательные элементы, рассматриваемые с точки зрения денотации» (Metz C. Quelques points de semiologie du cinema // *Essais sur la signification au cinema*. T.l.P., 1975. P. 101).— *Примеч. перев.*

27 Означивание...— Французский семиолог Юлия Кристева (р. 1941) использовала понятие «signifiance» («означивание») в созданной ей теории семанализа, призванного заменить собой традиционную семиотику. Это одно из центральных понятий семанализа, хотя впервые встречается еще в 1968 году в работах французского литератора Филиппа Соллерса. Кристева предлагает заменить ключевое для семиотики понятие знака как статичного носителя значения динамическим понятием «означивания» (Kristeva, J. *Semeiotikè: recherches pour une sémanalyse*. P., 1969. P. 279). Знак, по Кристевой, отныне должен стать лишь зеркалом, отражающим процесс собственного «вызревания», «работу означивания как операцию, по отношению к которой структура является лишь отслоившимся осадком» (ibid. P. 279). Кристева считает, что «фенотекст» (то есть конечный результат творчества, который мы имеем перед глазами) может быть понят лишь тогда, «когда мы вертикально восходим к истокам 1) его лингвистических категорий и 2) топологии значащего акта. Означивание в такой перспективе будет этим процессом порождения, Которое может быть понято двояко: как 1) порождение языковой ткани; 2) порождение того самого "я", которое как бы и представляет это означивание» (ibid. P. 280).— *Примеч. перев.*

28 «Сумерки собора» и «сумеречный собор»...— В «Неравнодушной природе» С. М. Эйзенштейн рассуждает о «фазах освещенности»,

«тональном световом “оживлении” собора» в «Иване Грозном»: «Они столь же отчетливы, как те словесные обозначения, которые могут охарактеризовать от эпизода к эпизоду эти последовательные световые состояния собора.

1. Темнота собора.
2. Темный собор.
3. Люди в темном соборе.
4. Собор, оживший огнями.

Эти почти одинаковые словесные обозначения на деле таят в себе громадное световое различие друг от друга. [...] В одном случае прежде всего должна “звучать” темнота собора, тогда как в другом прежде всего “звучит” сам собор...» и т. д. (Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. — М., 1964. — Т. 3. — С. 353).— *Примеч. перев.*

29 Правило старика Жиллета...— там же. — С. 608.— *Примеч. перев.*

30 «Сатирикон» (1969) — фильм Федерико Феллини по роману Петрония.— *Примеч. перев.*

31 Жорж Батай (1897–1962) — французский поэт, прозаик, эссеист, оказавший большое влияние на развитие послевоенной литературы. Барт имеет в виду текст Батайя «Большой палец» (Bataille G. Le gros orteil // *Documents*, No 6, nov. 1929. P. 297–302; Bataille G. *Oeuvres completes*, t. 1. P., 1970. P. 200–204).— *Примеч. перев.*

32 Идиолект — по Мартине, это «язык отдельного индивида». Барт придал этому слову более широкое значение. Для него это и «стиль того или иного писателя», и даже «язык известного лингвистического коллектива, то есть группы индивидов, одинаково интерпретирующих любые языковые сообщения» (Барт Р. Основы семиологиии. — С. 120).— *Примеч. перев.*

33 ...неотвязный голос анаграммы...— Один из основателей современной лингвистики швейцарский языковед Фердинанд де Соссюр (1857–1913) был убежден, что весь массив древней индоевропейской поэзии включает в себя по-разному зашифрованное имя бога (так называемые анаграммы). С 1906 по 1909 год Соссюр посвятил расшифровкам анаграмм огромный труд (99 тетрадей). (См. отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах, в кн.: Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию // переводы с французского языка под ред. А. А. Холодовича. — М., 1977. — С. 639–649.).— *Примеч. перев.*

34 ...естественная окраска...— Барт цитирует Эйзенштейна не точно. Подлинный текст гласит: «Пока изображение ботинка связано со скрипом, оно еще не имеет отношения к творческому процессу, но, когда скрип отделяется от сапога и ложится на лицо говорящего, с этого

момента начинается ваше действие: есть что-то, что вы желаете выразить. Бытовая синхронность разрушается, и вы комбинируете звук и изображение так, как вам подскажет ваше творческое намерение. Почти то же самое происходит с монтажом». (Эйзенштейн С. Избранные произведения. — Т. 3. — С. 597). В изложении Барта вместо монтажа фигурирует цвет. Вероятно, эта существенная неточность связана с тем, что цитата взята из лекций Эйзенштейна «О музыке и цвете в “Иване Грозном”». В действительности Эйзенштейн продолжал: «Труднее будет с цветом, потому что цветовая окрашенность лежит на предмете, вы ее не отделите так, как можете отделить звук» (там же).— *Примеч. перев.*

35 ...открытый смысл, как ударение...— В более поздней книге о фотографии, «Светлая камера», Барт придумывает специальные термины для обозначения символического смысла изображения: «studium» («студиум») и «punctum» («пунктум») для обозначения «открытого смысла» (Barthes R. *La chambre claire. Note sur la photographic.* P., 1980. P. 84). Студиум для Барта — это некое значение, разлитое по всей поверхности фотографий, пунктум — часто деталь, акцент; как выражается Барт — «рана», «складка».— *Примеч. перев.*

36 Анафорический жест...— Теория «третьего смысла» развивается Бартом под значительным влиянием предпринятой Ю. Кристевой разработки понятия анафоры. Традиционно анафора понимается как отсылка к ранее сказанному. Кристева расширяет ее значение, указывая, что анафора — это слово, лишенное «словарного» смысла и приобретающее смысл только во фразе. Особое значение анафора приобретает в теории семанализа (Kristeva J. *Recherches pour une semanalyse.* P., 1969. P. 82).— *Примеч. перев.*

37 ...от одного положения к другому...— см: Эйзенштейн С. Избранные произведения. — Т. 3. — С. 340.— *Примеч. перев.*

38 ...фильмическое заключено именно там, где артикулированная речь становится приблизительной...— Проблема взаимоотношений фильмического и естественного языка рассматривалась Бартом еще в работе 1960 года «Травматические единицы в кино», где он утверждал, что «фильмическое означаемое может объективироваться только внутри иной семантической системы, какой и является язык» (Barthes R. Les «unites traumatiques» au cinema // *Revue Internationale de Filmologie*, No 43, juillet-sept. 1960. P. 17). Согласно этой работе Барта, все содержание фильмического травматично именно от столкновения с языком, от того, что «артикулированная речь становится приблизительной» и оказывается не в состоянии выразить фильмическое.— *Примеч. перев.*

39 Фотограмма...— Использование фотограммы как методологического поля для анализа кинематографа в данной статье является парадоксальным и во многом спорным приемом. Между тем анализ остановленного изображения, безусловно, может многое дать для понимания специфики движущегося изображения. Работа Барта имела теоретические последствия. На ее основе французский киновед Сильви Пьер разработала свою «теорию фотограммы» (Pierre S. Elements pour une theorie du photogramme // *Cahiers du cinema*, No 226–227, janv.— fevr. 1971. P. 77). Для С. Пьер нечитаемая фотограмма, то есть такая фотограмма, чье изображение трудно разобрать, как бы «блокируя» выход на означаемое, акцентирует само отношение означающего–означаемого и его конституирование. Означивание, таким образом, выступает как функция времени и лучше всего поддается изучению именно на нечитаемой фотограмме. В то же время «хорошо читаемая фотограмма, стремящаяся освободиться от фильмического времени через своего рода эстетическую и семантическую самодостаточность икона [...], является носителем полезного значения» (ibid.). В ином контексте развивает теорию фотограммы Реймон Беллур, исследующий, например, рекламные фото к фильму как специфический способ фиксации мифологизированного смысла фильма (Bellour R. L'instant du code // *Le cinema americain: analyses de films. Sous la dir. de R. Bellour*, t. 2. P., 1980, p. 275–318).— *Примеч. перев.*

40 Существуют и другие «искусства», которые сочетают фотограмму (или, во всяком случае, рисунок) с историей, повествованием: это фотороман и комикс. Я убежден, что эти «искусства», рожденные на дне большой культуры, обладают собственным теоретическим статусом и вводят в обиход новый знак (родственный открытому смыслу); подобный факт уже признан по отношению к комиксам, но что касается некоторых фотороманов, то от соприкосновения с ними я испытываю легкую «травму потенции значения»; «их глупость меня трогает» (таким, впрочем, могло бы быть одно из определений открытого смысла); в этих дурацких, вульгарных, смешных формах — продуктах субкультуры потребления,— возможно, заключена некая правда завтрашнего (или давно минувшего), возможно, в них скрыто особое «искусство» («текст»), искусство пиктограммы («повествовательные» картинки, открытые смыслы, помещенные в дискурсивное пространство); это искусство взметнуло бы флаг самой разношерстной исторической и культурной продукции: этнографических пиктограмм, витражей, «Легенды святой Урсулы» Карпаччо, картинок Эпиналя, фотороманов, комиксов. Новаторство, вносимое фотограммой

(по отношению ко всем прочим пиктограммам), заключалось бы в том, что фильмическое, которое ею порождается, существовало бы дублированное иным текстом — фильмом.

41 ...акцент внутри куска...— см. Эйзенштейн С. Избранные произведения. — Т. 3. — С. 384.— *Примеч. перев.*

42 Фотограмма есть цитата...— О цитировании в текстуальном анализе см. текст Р. Беллура в настоящем сборнике.— *Примеч. перев.*

43 Палимпсест — пергамент, с которого стерт первоначальный текст и нанесен новый, в фигуральном смысле — наслоение нового текста на старый.— *Примеч. перев.*

Ролан Барт
Третий смысл

Издатели:
Александр Иванов
Михаил Котомин
Выпускающий редактор:
Лиза Ащеулова
Корректор:
Александра Кириллова
Оформление:
ABCdesign

Все новости издательства
Ad Marginem на сайте:
www.admarginem.ru
По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem
обращайтесь по телефону: (499) 763 3595
sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»
105082, Москва,
Переведеновский пер., д. 18
тел./факс: (499) 763 3595
info@admarginem.ru

Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт»,
170546, Тверская область,
Промышленная зона Боровлево-1,
комплекс №3А, www.pareto-print.ru.
Заказ № 1896/15

“Третий смысл иначе структурирует фильм, не подрывая повествовательности (во всяком случае, у Эйзенштейна), и, может быть, именно поэтому на его уровне, и только на его, выступает наконец собственно «фильмическое» (*filmique*). Фильмическое в фильме есть то, что не может быть описано, это представление, которое не может быть представлено.

Фильмическое (несмотря на бесконечное число производимых в мире фильмов) еще очень редко (несколько вспышек у Эйзенштейна, может быть, где-то еще?), оно настолько редко, что позволяет утверждать: фильм, так же как и текст, еще не существует. Есть только «кино, нечто от языка, рассказа, поэмы», иногда очень «современное», переведенное на язык «движущихся изображений»...”



Ad Marginem

www.garagemca.org www.admarginem.ru